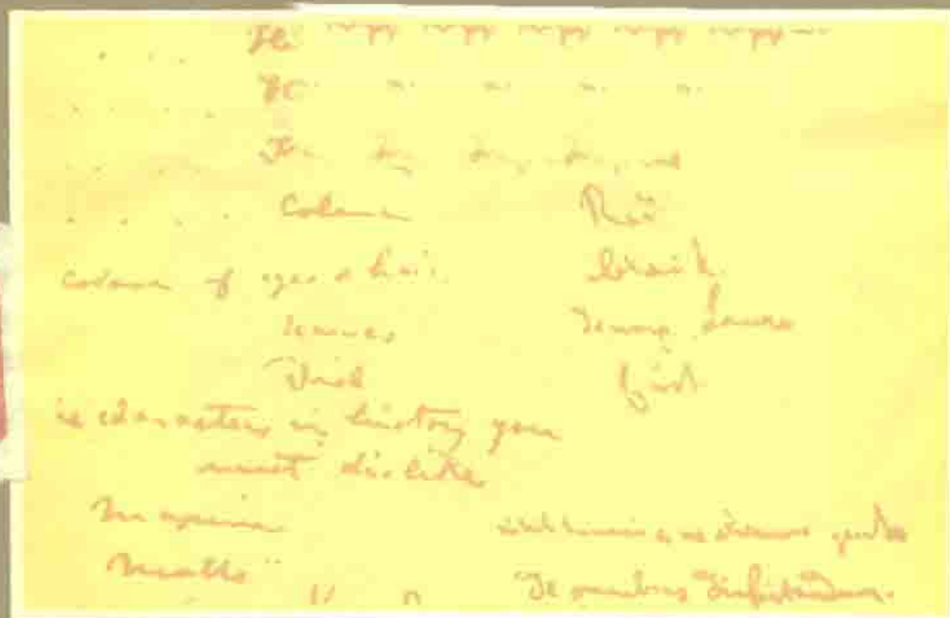
马克思与美学问题

MAKESIYUMEIXUEWENTI

董学文



文艺美学丛书　　北京大学出版社

马克思与美学问题

董学文 著



北京大学出版社

马 克 思 与 美 学 问 题

北京大学出版社出版
（北京大学校内）
新华书店北京发行所发行
1201 工厂印刷
850×1168 毫米 32 开本 8.5 印张 230 千字
1983 年 9 月第一版 1983 年 9 月第一次印刷
印数 1—50,000 册

统一书号：2209·11 定价：平装：1.15 元
精装：2.20 元

目　录

一　绪　论
马克思美学体系的特点 ……2
研究者应有的态度 ……5
二　马克思美学思想产生的历史条件和理论前提
历史条件 ……8
与德国古典哲学的联系……15
与英国古典经济学的联系……21
与空想社会主义学说的联系……27
三　马克思美学思想的形成和发展
转变期……38
确立期……47
成熟期……55
四　《1844年经济学哲学手稿》与美学基本问题
关于《手稿》的评价……63
"人化的自然界"……69
"异化劳动"与美……78
生产活动中的审美实质……84
美的本质和自然美……89
美感的社会性质 ……101

五 马克思考察艺术规律的方法论
物质生产与艺术生产的比较 ……………………………110
从艺术本质看艺术规律 ……………………………116
艺术的相对独立性 ……………………………121
理论和方法论的统一 ……………………………127
六 艺术的本质及其与物质生产的关系
艺术是社会的上层建筑 ……………………………132
两种生产的“不平衡关系” ……………………………144
七 关于“艺术生产”的理论
“艺术生产”的概念 ……………………………150
艺术生产中的“生产力”问题 ……………………………158
艺术掌握世界的方式 ……………………………164
艺术生产的一般历史发展 ……………………………170
“艺术生产”理论的美学方法论意义 ……………………………178
八 悲剧的审美特征
历史上的悲剧理论 ……………………………185
悲剧冲突的必然性 ……………………………191
悲剧的美学属性 ……………………………199
九 艺术欣赏及其他
欣赏和创作的同一性 ……………………………203
马克思的艺术欣赏个性 ……………………………206
十 现实主义文艺的真实性
真实地描写现实关系 ……………………………215
真实性与倾向性的统一 ……………………………221
创造典型化的真实 ……………………………227
〔附〕 马克思美学活动年表

一 绪 论

“谁害怕那围绕着思想宫殿的密林，谁不用利剑去开辟道路和不去吻醒那睡着的公主，谁就不配得到公主和她的王国；……”①

——恩格斯

马克思的美学思想，是马克思创立的革命学说的有机组成部分。和其他领域的思想一样，马克思的美学思想同他的整个思想体系有着血肉的联系。

我们知道，在卷帙浩繁的著作、书信和笔记里，马克思涉及了大量的美学问题，尤其是在一些政治经济学著作中，马克思的美学思想更为深刻、突出。马克思从辩证唯物主义和历史唯物主义出发，奠定了无产阶级美学理论的基础，创立了新的美学方法论。

和其他学科相比，对马克思美学思想的研究，开展得比较晚。马克思、恩格斯许多重要的美学论述，直到本世纪三十年代初才得以问世。因此，真正系统的马克思美学思想的探讨，还是近几十年的事。在这之前，拉法格、李卜克内西和马克思的女儿爱琳娜等人，在他们的回忆录中，对马克思的美学和文艺思想作

① 《马克思恩格斯论艺术》第四册，第341页。

过初步的阐明和介绍。弗·梅林和普列汉诺夫在这方面的功绩比较卓著，他们很注意马克思美学思想的研究，并作了不少开创性的工作，但他们都没有看到马克思的美学思想体系。

三十年代以后，人们对马克思美学思想的研究发展起来了。人们逐渐看到，马克思不仅有许多关于美学的零散的言论，而且对整个美学基本问题有一个统一的深思熟虑的认识；在马克思大的思想体系下，形成了一个完整的、系统的美学思想体系。

当然，如何看待马克思的美学思想体系，国内外理论界是存在分歧的。这里，我们也想作出自己的探讨。

马克思美学体系的特点

探讨马克思美学思想体系是全书的任务，这里先谈一谈对马克思美学体系几个特点的理解。

马克思不是学院式的美学家，他毕生都把对艺术和美学的关注同对政治的关注，同创立共产主义学说紧密地联系在一起。美学在马克思手中，始终是一种战斗的武器。因此，要理解马克思的美学思想体系，必须记住，马克思首先是一个革命家，而不是专门躲在书斋里的学者。在他身上，作为战士的一面永远是胜过作为思想家的一面的。

我们发现，马克思美学思想的制高点是建筑在共产主义学说基础之上的。它不是鼠目寸光的艺术匠人的庸俗说教，也不是虚无漂渺的思想狂人的空洞呓语，而是无产阶级美学的实践纲领和战斗旗帜。

马克思第一次正确阐明了艺术和美在人类劳动和交往中的起源，第一次科学地揭示了美和艺术的本质及其发展规律，第一次指明了劳动群众摆脱私有制精神和文化奴役的出路，第一次论证了无产阶级在资本主义和未来新社会中美学革命的地位和作用。这

一切使马克思美学思想体系的革命性和完备性鲜明地反映出来。

马克思的美学思想，与现代资产阶级美学思想有一个很大的区别，那就是考察美和艺术问题从不脱离统一的历史过程。按照马克思的观点，人类只有一种统一的科学，即历史科学。这种科学把自然、社会和思维（包括审美）等的发展看作一个统一的过程，它致力于揭示该过程的一般的和特殊的规律性。美学是这个总的历史科学的一个分支。

在马克思看来，整个社会是人类活动的体系，各种不同现象和因素都处在经常的错综的相互影响中。艺术和美也一样，脱离了同社会其他现象的联系，就无法加以说明。这种彻底的唯物主义一元论原则，给了人们理解一切社会现象的金钥匙。

有一种意见，认为马克思的美学体系，较多涉及的是艺术、美和美感的“外部规律”，是有关艺术和美的社会性质和社会作用问题，而对艺术、美和美感的“内部规律”则缺乏深入细致的理论探讨。这种看法是片面的。“内部规律”、“外部规律”提法的本身就不科学。把艺术及美同其他社会现象之间的联系统统看成是“外部规律”，则更不恰当。马克思曾经批评庸俗经济学家看问题肤浅、表面，原因是“由于反映在他们头脑里的始终只是各种关系的直接的**表现形式**，而不是它们的**内在联系**”。马克思反问道：“情况如果真象后面说的这样，那末还要科学做什么呢？”①

诚然，从马克思的全部美学活动看，他对各种艺术怎样依赖于非艺术因素的“异向起源”方面研究的多，而对艺术怎样可以说有它自己的历史，一件艺术品怎样影响另一件艺术品的“本体起源”方面研究的少。这是因为，正是前一点，在当时才是对待各种唯心主义美学的有效的解毒剂。

马克思甚至说过：艺术没有自己的历史。②他的意思，当然不

① 《马克思恩格斯全集》第31卷，第318页。

② 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，中译本第142页。

是否认艺术有思想和形式继承的一面，艺术有自己相对独立的发展。马克思认为不存在艺术完全由它们自身内部辩证法产生的历史，只是为了反对那种认为艺术的发展可以排除社会政治、经济影响来进行解释的观点。卢卡契说过："只有借助历史唯物主义，文学艺术的起源、它们发展的规律性、它们在整个过程中的转变、兴盛和衰亡才能得到理解。"①这个结论无疑是正确的。

另外，我们也必须看到，马克思的美学体系，是一种认识美和艺术问题的方法论体系。美学理论和美学方法，在马克思那里本质上是同一的，不可分割的。作为认识美和艺术的工具，它是一种方法；作为对美和艺术现象的说明，它又是一种理论。正因为这种理论与方法论的高度统一，才使马克思的美学思想具有强大的生命力，成为放之四海而皆准的真理，不至于成为凝固烦琐、万古不变的教条。忽视了马克思美学思想的方法论意义，也就忽视了其中最本质的东西，就可能僵化我们的研究，或者导出一些错误的结论。

目前，西方资产阶级学术界，研究马克思的美学思想已经成了一个"热门"，出现许许多多、形形色色的所谓"马克思学者"。他们普遍认为，在马克思的美学思想和文学评论中，有着每个有学识的读者必须与之打交道的东西。但是，他们的研究目的是各不相同的：有的作纯学术研究，有的专以"驳斥"马克思为职业，有的把陈旧的资产阶级美学理论加以"马克思化"，有的专门热中于宣传不成熟时期的美学思想，有的公然阉割马克思美学思想的革命内容，把结构主义和存在主义同马克思的学说混为一谈，而"新左派马克思主义"则主张文学艺术的非意识形态化。

我们不怀疑这其中有公正的、有科学良心的学者。同样，我们也不怀疑，那些在马克思美学研究领域扬起尘土的人，其实不过是掩饰自己偏见和无知的计谋。他们当中，有的诚如恩格斯所

---

① 《卢卡契文学论文集》(一)，第275页。

说，警告别人提防维纳斯，但是他为了自己的需要却悄悄地把她从马克思的领域引到自己家里来了。①这些人不可能理解马克思的美学体系。他们的美学学说，不过是资产阶级的美学变种罢了。

研究者应有的态度

对马克思美学思想体系的认识，与研究者的角度和方法有关，也与研究者的知识准备情况有关。前者是研究的方法论问题，后者，则是如何全面、完整地掌握马克思的整个思想的问题。

如果我们不把目前熟悉的几篇文章、几封书信看作是马克思美学思想的基本库存，不是从马克思用过的一小部分概念和语汇出发，而是从马克思的全部著作着手，从马克思的整个思想体系出发，那么，就可能摆脱曾经支配我们的一些缺少科学性的传统观念，就可能得出一些新的结论，并且看到马克思宏大深邃的美学体系的清晰轮廓。

相反，如果缺少综观全局的思考，对马克思美学思想的认识，就不免象从旅行指南或从中学生课本上了解一个地方的风土人情、文化历史一样，令人感到简单和隔膜。

现在，人们愈来愈看到，在美学领域，广泛地应用马克思理论的全部范畴，是可以解决各种繁难的美学问题的。

我们应该面对马克思的全部著作，做实事求是的研究。在这里，虽然有困难，因为马克思没有给我们准备现成的答案，一部马克思主义的美学，必须通过自己的探求来争得，但是，根据马克思的大量言论和方法，理出马克思美学思想的完整体系，是完全可以做到的。关键是不能贪便宜、走“捷径”，要下苦功夫认真、

① 《马克思恩格斯选集》第三卷，第260页。

系统地钻研马克思主义经典作家的全部著作。在这里，“谁害怕那围绕着思想宫殿的密林，谁不用利剑去开辟道路和不去吻醒那睡着的公主，谁就不配得到公主和她的王国”。

当然，“任何思想体系都是受历史条件制约的”①。马克思的美学思想和理论体系也有它的历史局限性。马克思只能提出他那个时代能够解决的问题，有不少美学和艺术问题马克思并没有触及到。这种情况是不难理解的。马克思的美学思想并没有穷尽真理，它只是开辟了通往美学真理的道路。

今天，我们已经从马克思所生活的那个以蒸汽机为中心的科技革命时代，跨入了以电子技术和自动控制为中心的新的更高阶段的科技革命的时代。社会主义已经成为地球上蓬勃发展的现实。这种巨大的变化必然在美学领域提出一系列新的重大理论问题和实际问题。这就要求我们运用马克思主义的方法，进行新的研究，并特别注意吸收新的美学经验和新的科学成果。

毫无疑问，马克思的美学体系，不是封闭、孤立、绝缘的美学体系，它需要不断吸收新鲜经验和新的科学成果。这样，它才能永葆青春，永远成为无产阶级美学和文艺运动的指南。

那种研究马克思的美学思想只是作诠释，抠字眼，搞烦琐考证的教条主义方法，显然是有害的。唯一需要的是坚持理论和实践相结合、历史和逻辑相统一的原则。

经验告诉我们，对待马克思的美学思想，要在坚持中发展，在发展中坚持。遵循着这样的道路，我们将愈来愈接近真理，背离了这条道路，就会出现混乱和谬误。

① 《列宁选集》第二卷，第135页。

二　马克思美学思想产生的历史条件和理论前提

"在惊涛骇浪的思想海洋上，
我进行过长期的浮游和探索，
我在那里找到了真理的言语，
并紧紧地抓住了被发现的东西。"①

——马克思

"一切划时代的体系的真正的内容都是由于产生这些体系的那个时期的需要而形成起来的。所有这些体系都是以本国过去的整个发展为基础的，是以阶级关系的历史形式及其政治的、道德的、哲学的以及其他的后果为基础的。"②

马克思的美学思想，不是从天上掉下来的，也不是马克思头脑里所固有的，而是时代的产物，是人类美学思想发展的必然结果。从总体来看，马克思美学思想的形成，主要有两个条件：一是无产阶级已经登上政治历史舞台，开展了独立的美学运动，它要求有人来总结自己的经验，并回答艺术实践中提出的各种问题。马克思参加了无产阶级的革命运动，也参加了无产阶级的美学活动，他有条件也有能力担负起这一历史使命；再一是，马克思批判地吸收和改造了人类二千多年美学思想遗产中一切有价值的东

① 《马克思恩格斯早期著作选》，1956年俄文版，第41页。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷，第544页。

西，使他的美学思想超出了资产阶级狭隘性和偏见的束缚与限制，成了人类宝贵美学遗产的直接继续和创造性的发展。这两方面条件在马克思身上汇集一起，马克思美学思想才应运而生。没有前一个条件，马克思的美学思想就丧失了时代需求和历史特色，丧失了它的无产阶级意识形态的本性；没有后一个条件，马克思的美学思想也不会如此丰富、深刻，如此赢得世界性的意义。这两个条件，在马克思的美学活动中，象经线纬线一样，是相辅相成、紧密地交织在一起的，我们几乎无法机械地把它们分开。

为了叙述得清楚，我们这里先谈马克思美学思想产生的时代条件，然后再讨论马克思美学思想产生的理论前提。对前一个问题，理论界探讨得不多。其实，只有弄清时代和阶级对美学理论提出的新要求，才能深刻理解马克思美学思想的精髓，理解马克思美学思想巨大变革的实质。如果只是和前人的思想材料打交道，而不去研究任何其他的、比较疏远的、不从属于思维的根源，就可能构制虚假或表面的动力，就可能停留在纯粹思辨的范围，而无法消化马克思美学思想中的许多东西。

历 史 条 件

唯物史观与唯心史观不同，它不是在每个时代中寻找某种范畴，而是始终站在现实历史的基础上；它不是从观念出发来解释实践，而是从物质实践出发来解释观念的东西。“历史的动力以及宗教、哲学和任何其他理论的动力是革命，而不是批判。”①

马克思的美学思想就是在无产阶级革命的风雨中诞生的。

历史上，无产阶级和资产阶级同时出现。但由于无产阶级长期处在受剥削，受压迫的地位，他的自觉、独立的美学和文艺运

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 43 页。

动，开展得比较晚。

十八世纪末，法国大革命取得了资产阶级反封建斗争的彻底胜利。这之后，随着资本主义社会矛盾日甚一日的显露，无产阶级的运动及其社会主义的理论便逐渐发展起来。十九世纪初期，空想社会主义学说，正是无产阶级运动不成熟阶段的历史性的理论表现。空想社会主义的代表人物，在总结工人阶级斗争的时候，也涉及了美学和艺术问题，但由于他们不是作为当时已经历史地产生的无产阶级利益的代表出现的，他们和启蒙学者差不多，并不想首先解放无产阶级，而是想一下子解放全人类，想建立理性和永恒正义的王国，所以，他们表达不了无产阶级科学的美学信念和美学理想。他们的美学意见还是空幻的、朦胧的，还没能与无产阶级的运动结合起来。

十九世纪三四十年代，欧洲无产阶级作为独立的政治力量走上历史舞台。他们表现了未来历史主人的首创精神和革命意志。他们采取了各种形式(包括文艺的形式)同资本势力作斗争，开创了无产阶级运动的新局面。一八三一年至一八三四年，法国里昂丝织工人连续起义；一八三六年至一八四八年，英国开展宪章运动，工人阶级创造了大量诗歌，表达自己的愤怒和信念；一八四四年六月，德国西里西亚地区的织工大起义，工人中间流行的一首著名的革命歌曲《血腥的屠杀》，受到马克思的高度称赞，认为这个“勇敢的战斗的呼声”，表明工人已“意识到无产阶级的本质”，因为“在这支歌中根本没有提到家庭、工厂、地区，相反地，无产阶级在这支歌中一下子就毫不含糊地、尖锐地、直截了当地、威风凛凛地厉声宣布，它反对私有制社会”①。马克思非常敏锐地察觉到无产阶级在文艺和美学领域的变革要求。文艺表现工人阶级的呼声、愿望和心理，为人民革命斗争呐喊，一直是马克思关注的重心。

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第483页。

另一方面，随着工人运动的发展，资产阶级的舆论界和文艺界也发生了巨大变化。一部分资产者担忧，那些“有思想”“有教养”的人，为了纯粹“表面的”革命活动可能抛弃珍贵的思想成果；一部分资产阶级作家，开始转向用比较显明的笔调描写大城市的“下层等级”所遭受的贫困和道德败坏，关心无产者的生活和命运，欢乐和痛苦。他们先前小说中的主人公是国王和王子，贵族和小姐，现在也逐渐让位给了穷人和受轻视的阶级。恩格斯曾引述《总汇报》的评论，认为这是“在小说的性质方面发生了一个彻底的革命”①。当时，“法国大部分优秀思想家对共产主义的成长都是表示欢迎的。哲学家比埃尔·勒鲁、妇女权利的勇敢捍卫者乔治·桑、《信徒之言》一书的作者拉梅耐神甫以及其他许多人，都或多或少地倾向于共产主义学说。”② 批判现实主义性质小说的出现，资产阶级思想界的动荡，从侧面表明无产阶级的成长和壮大，表明艺术真正表现无产阶级和劳动人民的历史时刻已经不远了。

一八三〇年法国大革命以后，无产阶级不仅在政治上，而且在文化思想上，都已成为独立的力量，成为与当时土地贵族、资产阶级并列的“为争夺统治而斗争的第三个战士”③。

面对着这一伟大的历史转折，马克思以革命家的身份投入到无产阶级革命运动中。他认识到，对共产主义者说来，全部问题都在于使现存世界革命化，实际地反对和改变事物的现状。④他坚定地站在无产阶级一边，走到工人中间，同他们交朋友，倾听他们的呼声，亲身感受工人阶级的无穷威力和美好心灵。他看到，是劳动群众创造了美和艺术，是他们推动了艺术的进步和发展；他还看到，“人与人之间的兄弟情谊在他们那里不是空话，而是真情，并且他们那由于劳动而变得结实的形象向我们放射出人类崇高精

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第594页。
② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第583页。
③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第246页。
④ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第48页。

神之光。”[①] 马克思在一八四四年八月十一日的信中向费尔巴哈建议：“您应当出席法国工人的一次集会，这样您就会确信这些受尽劳动折磨的人纯洁无瑕，心地高尚。”[②]

马克思认识到，社会主义和共产主义运动，是真正无产阶级的运动。要理解这个运动中人的高尚性，就必须知道工人对科学的向往、对知识的渴望、他们的道德力量和他们对自己发展的不倦的要求。[③]工人阶级的阶级性，正是新时代“人的高尚性”的具体表现。马克思对这一阶级的艺术未来和美学理想充满着热切的期望。

这种参加无产阶级革命运动的亲身感受，这种对无产阶级新文艺的热爱和渴望，无疑给马克思的美学思想以巨大的滋养。联系到马克思提出“劳动创造美”以及人性复归以后的美学理想，联系到马克思揭示异化劳动对美的妨害和影响，联系到马克思为工人阶级争得文艺上一席地位的美学斗争，不能不说，他从无产阶级革命运动的实践中，得到了许多书本上根本得不到的东西。一八五一年，马克思在一封通信中曾明确地表示，“一个不了解社会现状的人，更不会了解力求推翻这个社会的运动和这个革命运动在文献上的表现”[④]。正因为马克思对社会现状、对工人运动有深切的了解和紧密的联系，正因为他以工人阶级革命代言人的身份战斗在理论战线，并迅速反映和总结无产阶级的美学情绪和要求，所以，马克思才为创立革命的美学学说准备了条件。

十九世纪三十年代以后，无产阶级的文艺和美学运动，从“自在”阶段走到“自为”的阶段。恩格斯在《英国工人阶级状况》一书中曾谈到，“在无产阶级的、特别是社会主义者学校或阅览室里经常举行关于自然科学、美学和政治经济学问题的讲演会，而且

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 140 页。
② 《马克思恩格斯全集》第 27 卷，第 450 页。
③ 《马克思恩格斯全集》第 2 卷，第 107 页。
④ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 330 页。

听众往往很多”。许多穿着破烂不堪的粗布夹克的工人，却显示出他们对一些学科的知识比某些有教养的阶级还要多。“阅读最新的哲学、政治和诗歌方面最杰出的著作的几乎完全是工人。”他们眼睛雪亮地注视着一切科学和文艺。他们在这个基础上创造了自己的期刊和小册子，而且就内容讲，远远胜于资产阶级的一切书刊。①工人阶级的这些史无前例的光辉灿烂的处女作，使资产阶级伪善的、畏首畏尾的平庸之作相形见绌。如同在政治舞台上一样，无产阶级在文艺和美学舞台上，也即将从一个灰姑娘成长为一个大力士。

当然，无产阶级在美学领域，从对旧制度的不满、揭露和抗议，转到利用文艺为武器，公开向私有制宣战，为未来的新社会而斗争，这是“需要时间和经验的”。到了十九世纪四十年代中叶，这个“需要时间和经验”的过程已经基本完成，无产阶级已经举起了带有自己鲜明标志的旗帜。马克思和恩格斯及时总结了无产阶级这一历史要求，在美学思想上，第一次提出用文艺反对私有制的问题，他们在《评普鲁士人的〈普鲁士国王和社会改革〉一文》、《第六届莱茵省议会的辩论(第一篇论文)》、《〈黑格尔法哲学批判〉导言》、《1844 年经济学哲学手稿》、《神圣家族》以及《共产主义在德国的迅速进展》、《诗歌和散文中的德国社会主义》等著作中，都反映了无产阶级的美学呼声，表达了希望“歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者”②的愿望，并初步奠定了马克思主义美学的原则。这一切不仅具有实践意义，而且也是美学史上的创举。它标志着马克思主义美学思想的产生，并在人类美学史上竖立了一座新的里程碑。

这里，我们不妨引用马克思的一段话来看看马克思的襟怀：

“谁要是经常亲自听到周围居民因贫困压在头上而发出

① 见《马克思恩格斯全集》第 2 卷，第 528—529 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 4 卷，第 224 页。

的粗鲁的呼声，他就容易失去美学家那种善于用最优美最谦恭的方式来表述思想的技巧。他也许还会认为自己在政治上有义务暂时用迫于贫困的人民的语言来公开地说几句话，……”①

无疑，由于马克思的美学思想来自时代的需要，来自阶级的需要，来自无产阶级的美学实践，因此，一切束缚工人阶级思想的枷锁都被解除了，一切旧的艺术教条和美学体系都被炸开了。无产阶级的文艺第一次用自己的声音唤醒了欧洲和世界。马克思美学思想的伟大意义，只有亲自投身到无产阶级文艺运动中去的人，才会感受真切；只有从历史的背景上去考察，才能看得更清晰。

当时，反动的地主和资产阶级发出过这样的哀鸣：“如果你们（指工人和农民——引者注）使富人破了产，那末将来谁去支持艺术和科学呢”②？可是，这确乎是剥削者的杞人忧天。无产阶级已经掌握了艺术的武器，在美学领域已经觉醒。他们的巨大童鞋同资产阶级的矮小烂鞋比较一下，令人看到：艺术和美“这个世界迟早也是他们的”③。

马克思以前的许多美学家，喜欢给自己那几条干瘪的“永恒真理”披上一件蛛丝织成的、绣满华丽词藻的花朵和浸透甜情蜜意甘露的外衣，但它却不能同人民的文艺运动结合，不能彻底解决艺术的本质，更不能为无产阶级和劳动群众指出美学方向和艺术翻身的道路。他们光彩夺目的外衣不过是资产阶级美学的另一种装饰。

马克思同时代的一些小资产阶级美学家们，是马克思美学思想传播的一种障碍。如“真正的社会主义”美文学家们，他们把现

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第210页。
② 《马克思恩格斯全集》第3卷，第450页。
③ 《马克思恩格斯全集》第1卷，第562页。

实的、激烈的、实际存在的社会运动和党派斗争，变成纯粹的文学运动。他们歌颂“穷人”，“乞讨者”、“小人物”，美化银行资本家。尽管他们的意图有时是好的，但给读者的印象却比一位教士的说教还要滑稽可笑，因为他们对资本家阶级存在着幼稚的幻想。怯懦和愚蠢，庸人般的多情善感，可鄙的小资产者的庸俗气，这就是拨动诗人心弦的缪斯。他们压低嗓子唱出来的男低音已经撕裂成可怕的尖声怪叫。他们对资产者的一切责难都变成了最厚颜无耻的阿谀奉承，并使最善于拍马的人都甘拜下风。他们不是在现实世界中生活和创作诗歌的歌手，而是飘浮在云雾中的妄自尊大的“诗人”。他们的世界观模糊不定，对真实地叙述和描写完全无能为力，只会枯燥无味地记录个别的不幸事件和社会现象。他们那装模作样的哭哭泣泣的社会主义和青年德意志派的影响，是这种鄙俗气在理论上的表现。他们无论在实践上，还是在理论上，都不可能以革命的姿态出现，他们的精神已深深地掉进了资产阶级小市民的陷井。“真正的社会主义者”最后一个分支——柏林派，虽然他们制作了许多极其有趣的短篇小说、长篇小说，但他们所进行的也不是社会主义宣传，而是自由主义的宣传。马克思在创立马克思主义美学的过程中，对这种打着“社会主义”旗号的美文学，进行了彻底的批判和斗争。

马克思在逝世前一年(1882 年)，写给次女劳拉·拉法格的一封信里讲了这样一个短小明哲的阿拉伯寓言：

“有一个船夫准备好在激流的河水中驾驶小船，上面坐着一个想渡到河对岸去的哲学家。于是发生了下面的对话：

哲学家：船夫，你懂得**历史**吗？

船夫：不懂！

哲学家：那你就失去了一半生命！

哲学家又问：你研究过数学吗？

船夫：没有！

哲学家：那你就失去了一半以上的生命。

哲学家刚刚说完了这句话，风就把小船吹翻了，哲学家和船夫两人都落入水中，于是

船夫喊道：你会游泳吗？

哲学家：不会！

船夫：那你就失去了你的整个生命！"①

这个寓言再次表达了马克思主张亲身参加变革世界革命实践的愿望。在美学的海洋里，马克思既是一个通晓历史的哲学家，又是一个能引导无产阶级航船破浪前进的水手和船夫。

与德国古典哲学的联系

马克思的美学思想，固然是无产阶级运动的产物，但它和马克思的整个思想体系一样，与历史上的思想材料有着直接的批判继承关系。

恩格斯说："每一个时代的哲学作为分工的一个特定的领域，都具有由它的先驱者传给它而它便由此出发的特定的思想材料作为前提"②。马克思主义美学的创立，"决不在于简单地抛弃这两千多年的全部思想内容，而是要批判它，要从这个暂时的形式中，剥取那在错误的、但为时代和发展过程本身所不可避免的唯心主义形式中获得的成果"③。恩格斯在论述《共产党宣言》诞生前的德国社会主义流派时，曾明确指出过马克思与黑格尔在理论上的师承关系："由于黑格尔哲学的解体而产生的理论运动；在这一派中马克思的名字从一开始就占有统治地位"④。

---

① 《马克思恩格斯全集》第35卷，第303—304页。

② 恩格斯：《致康·施米特》，见《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，北京大学中文系文艺理论教研室编，人民文学出版社1980年版，第149页。此段译文由中共中央马列编译局和中共中央党校重新校订过。

③ 《马克思恩格斯全集》第20卷，第539页。

④ 《马克思恩格斯全集》第22卷，第288页。

从思想材料来看，马克思的美学思想主要来源于德国古典哲学、英国古典政治经济学和同法国一般革命学说相连的空想社会主义学说。马克思从十九世纪这三个先进国家的三种重要的进步思潮中，批判地吸收了有关美学和艺术问题的丰富材料和大量见解，并在革命改造的基础上，根据新的世界观和方法论，组成了新的无产阶级的美学学说。

关于马克思从德国古典哲学(包括美学)中汲取丰富的美学思想营养，理论界探讨得还是比较多的。而马克思美学思想同古典经济学、同空想社会主义学说的联系，相对地研究的就比较少，有关的论述也不多见。这是一个需要认真开掘的理论领域。这里，我们除了简要地说明马克思与德国古典美学的关系外，还想说明英国古典经济学和法国空想社会主义怎样成为马克思美学思想的理论前提。

德国古典美学是马克思主义产生以前美学发展的最高成果。它虽然普遍具有唯心主义性质(费尔巴哈在历史领域是唯心主义)，但它推翻了启蒙运动时期的形而上学的宇宙观，在美学领域，"恢复了辩证法这一最高的思维形式"①，并把古代一切优秀的美学传统都组织在自己庞大的思想体系之内，而且，特别突出地注意研究了人，把人的活动和人的创造作为美学探讨的中心，对艺术、美和美感，提出了许多具有发展眼光的见解，使得现实生活的各种矛盾在美学理论中也得到一定程度的反映。

十八世纪启蒙运动时期的美学家，习惯把艺术样式和艺术创作规律看成是固定的、划一的、不变的，把审美中的矛盾，仅仅看成是正常人的审美能力同宗教迷信和封建制度下变态欣赏间的对立，而不是把审美问题从主客观关系上加以考察，不是从历史的变迁的角度加以考察。因此，即使是具有唯物主义成分的美学

① 《马克思恩格斯选集》第三卷，第416页。

观也都带有形而上学的特征。

十九世纪的德国古典美学超越了启蒙运动时期的美学，但它又走向另一个极端，复活了美学观中的唯心主义因素。比如对美学性质的看法，德国古典美学的代表人物康德、谢林、黑格尔等人都是唯心主义的，他们都把美学作为自己唯心主义哲学的一部分。康德把美学看成是纯粹理性和实践理性两部分哲学融为整体的结合手段；① 谢林更是认为美学是他的哲学体系的最后完成，他认为“整个体系都是处于两个顶端之间，一个顶端以理智直观为标志，另一个顶端以美感直观为标志。”他的体系是“从自我意识中最初级的、最简单的直观开始，而到最高级的，即美感的直观为止”②；黑格尔也是把美学纳入自己包罗万象的客观唯心主义哲学体系的罗网。他们对美学性质的认识，完全陷在思辨的范畴，根本不谈艺术和美感是现实生活反映的产物，因此无法正确解释美，解释美感与艺术跟现实世界的关系。在康德那里，艺术和审美能力被看作是人的天性，是一种超感觉的纯心理方面的反映。黑格尔则把美看成是“理念的感性显现”③，把艺术看成是绝对理念活动的一定阶段。这就给唯心主义在美学理论中扩大了地盘。

马克思的美学思想，一方面继承了德国古典美学的辩证方面，一方面又把被德国古典美学颠倒了的艺术与现实的美学关系重新扳转过来。马克思认为不是人们的社会意识决定人们的社会存在，而是人们的社会存在决定人们的社会意识。不是理念产生艺术，精神产生美。对于美和艺术，“既不能从它们本身来理解，也不能从所谓人类精神的一般发展来理解”④，正确的解释只能是从社会经济和生活等存在条件找出相应的美学观点。而劳动创造了美、创

---

① 康德：《判断力批判》上卷，第 14 页。
② 谢林：《先验唯心论体系》，第 278 页，商务印书馆 1977 年版。
③ 黑格尔：《美学》第一卷，第 142 页，商务印书馆，1979 年版。
④ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 82 页。

造了艺术，同时也创造了人的审美能力。这样，马克思就实现了对古典美学的根本性的改造。

德国古典美学中最有价值的东西是把发展的观念、矛盾的观念引进了美学领域，从而给美学带来了巨大的跃进。康德的《判断力批判》，使我们看到他试图把美学问题的探讨同他生活的那个时代的资产阶级文化发展矛盾现象联系起来。在康德看来，资本主义时代人的内心是分裂的、利己的、不合谐的、充满矛盾的。人只有在艺术中，在美的欣赏中，才能摆脱社会的、外部的干扰，真正沉浸在自己心理情绪的自由状态，才能摆脱各种物欲、敌对和功利的因素，完全进入符合人的天性的自然状态。也就是说，在康德眼里，艺术和审美应该是纯粹超时代、超功利的。只有在艺术和审美中，人才处于完善的境界，所以，艺术高于生活。显然，这种对美和现实关系的消极看法是唯心主义的。但正是从康德开始，美学注意了解和探讨人的审美观念在历史上的辩证发展，特别注意从资本主义时代的制度缺陷出发，从现代人离纯朴的自然越来越远出发，剖析了人的审美特征，并把审美的畸形同社会的因素联系起来。

黑格尔力图克服美学和艺术观念发展的纯思辨色彩，使美的观念、艺术形式的变化同整个人类思想史、文化史和艺术史的考察联系起来，因此，尽管他的思维方式是唯心的，他把自然和历史都看成是精神的异在，看成是绝对理念的发展阶段，但却有着惊人突出的"巨大历史感"。这种新的美学方法论和艺术动力观，使我们虽然看到的是本末倒置的美的形式的发展图，但毕竟展示了美和艺术发展面貌的庞大而完整的轮廓，令我们可以从被歪曲的描述中看到美和艺术同人类社会、人世生活等各方面的内在联系。应该说，这是对马克思影响最大、最有价值的美学遗产。

遗憾的是，在美学问题上，黑格尔是个厚古薄今主义者，是个眼睛朝后看的人。他在美和艺术的发展趋向上，甚至是一个悲观主义者。他认为到了资本主义散文化时代，艺术的内容和形式

之间不可调和的矛盾达到顶点，内容超过形式而存在，艺术不可避免地走向崩溃，最后被哲学和宗教所替代。资本主义只能开出“艺术的最后花朵”。这种艺术和美的末日图，与黑格尔哲学和美学观中的深刻内在矛盾分不开。他把古代的艺术，视作理想的艺术美的典型，看到它给予后人的艺术享受和高不可及的一面，但他却不像马克思那样，从唯物史观的角度说明产生这种现象的原因，不象马克思那样，预见人类可以在一个更高的阶梯上把这种真实和生活美、艺术美再现出来。在美和艺术的发展观上，马克思与黑格尔的立场是对立的。黑格尔的美学思想中，有一种与他的辩证法相反的绝对化倾向。

黑格尔对待美的理想的核心，也是从十八世纪末人道主义和资产阶级民主主义社会思想中承继来的，那就是人的自由与和谐的发展，从而导致美和艺术的完美、完善。黑格尔看到，并不是任何社会制度都为人和艺术的自由发展提供了条件。资本主义时代，它的社会关系就具有反审美的性质。资本主义世界，人和人之间“互相阻碍、互相搅扰、互相消灭”，个人不能“使人见出独立完整的生命和自由，而这种生命和自由的印象却正是美的概念的基础”。在资本制度下，个人“不得不让自己在多方面成为旁人的手段，替旁人的狭隘目的服务，同时为了要满足他自己的利益，也不得不把旁人变成自己的单纯的手段”。“在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫困”，同时，没有一个人保持了他的独立自主性而不处于对他人依赖的罗网之中。① 而这种关系，必然导致资本主义时代的绝大多数艺术家缺乏真正的理想和美的追求，缺乏积极的道德激情。这种状态也必然使纯粹的艺术技巧走上窄路，使艺术陷入沉溺于个人感受的蜗牛壳里。黑格尔的这种分析，是有进步意义的，它给了人们一种艺术发展的眼光，并帮助人们在歪曲的形式中看到资本主

① 黑格尔：《美学》第一卷，第191页，192页，331页。商务印书馆1979年版。

义现实对美和艺术的影响和妨害。黑格尔的分析，对马克思产生了积极的影响。

但是，黑格尔的这一学说有严重的缺陷，他并不是把这种不协调看成是向新的协调的过渡，并不是指出未来社会将逐渐消灭这种现象，而是认为资本主义制度是永恒的，因此资本主义时代艺术的没落也是合理的，历史条件注定了的，即使让位给哲学，也是一种进步。他还断定，进步的现实主义和革命民主主义艺术寿命不长。这样，黑格尔就达到了为资本主义制度和资本主义艺术双重辩护的目的。马克思在继承黑格尔美学思想的时候，显然剔除了这些杂质。

诚如马克思、恩格斯所说，由于黑格尔"把一切唯物主义的因素从历史上消除了，于是就可以放心地解开僵绳，让自己的思辨之马自由奔驰了"①。在他那里，"一切真实的联系都是颠倒的"②。"在他那里，辩证法是倒立着的。必须把它倒过来，以便发现神秘外壳中的合理内核。"③

这个历史任务落到了马克思的肩上。马克思批判地继承了从康德到黑格尔、费尔巴哈的美学思想，特别是黑格尔美学中的划时代的历史观，使这些成了他的新的唯物主义美学观点的直接、重要的理论前提。

马克思抛弃了德国古典美学把美和艺术看成是神秘的精神发展表现的观点，科学地确定了艺术和美的本质以及发展的真正客观动因，解释了艺术和美在发展过程中出现各种曲折、复杂现象的多种主、客观缘由，这样，关于美和艺术的辩证发展就完全从概念的抽象的辩证法转到事物的实在的辩证法，使德国古典美学家只能猜测到的某些东西，在现实中得到科学的证实。可以说，如果没有德国古典美学、特别是黑格尔的美学，那么马克思的美

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第56页。
② 《马克思恩格斯选集》第三卷，第470页。
③ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第218页。

学体系就不可能创立。我们从以后的论述中将会看到，这不仅是事实，而且是马克思美学思想深刻性的证明。马克思不是那种凭借思想的天梯攀上天界，用大胆的手在天空的屋宇中东触西摸的唯心主义者，也不是一个弯腰曲背，长吁短叹，象基督徒一样只会为爱而大唱赞歌的庸人。他的双脚踏着坚实的土地，并吸收前人的一切积极的思想成果，因此才形成了一个全新的美学思想体系。

与英国古典经济学的联系

考察马克思美学思想的理论前提，比较多地注意马克思批判地继承德国古典美学的理论遗产，这当然是可以理解的。但是，马克思从英国古典经济学中批判地汲取许多重要的美学思想营养，我们也不能忽视。

从马克思的美学思想发展看，无论是早期还是成熟期，新美学观的形成同资产阶级古典经济学之间都有着千丝万缕的联系，尤其是马克思致力于政治经济学研究以后的美学思想，更看得出与英国古典经济学的渊源关系。亚当·斯密、大卫·李嘉图及其他经济学家的美学观和文艺观，成了马克思直接探讨和研究的对象，从而为马克思的美学体系增添了新的内容。

诚然，斯密、李嘉图等人经济学著作主要研究的是发达社会生产关系(主要是资本主义社会)下的商品生产、流通和分配等规律，并不是探讨美和艺术问题。但这些规律在本质上同艺术与美学问题有着直接或间接的联系。马克思正是从这种关系出发，科学地利用了经济学著作中的材料，为美学变革提供了新的有力的证据。例如斯密、李嘉图等人对社会经济给精神文化的发展以影响的观点，具有唯物主义因素，他们在自己的著作中，用许多实例证明了前者对后者的影响，初步看到了经济因素对文化艺术发展的决定性作用。这一点便被马克思紧紧抓住了，并继续从各方面

做了充分的考察和论证。

又如，斯密、李嘉图等人，详细地考察了资本主义时代商品生产的某些规律，从而也涉及了这个时代艺术和文化生产的某些特征，指出艺术家成为生产劳动者的基本界线，这些，马克思也是紧紧地抓住了的，并在剩余价值理论的基础上，进行了新的科学分析。亚当·斯密认为，只有生产资本的劳动才是生产劳动，非生产劳动是不同资本交换，而直接同收入即工资或利润交换的劳动。一个演员，哪怕是丑角，只要他被资本家（剧院老板）雇佣，他偿还给资本家的劳动，多于他以工资形式从资本家那里取得的劳动，那末，他就是生产劳动者；而一个缝补工，他来到资本家家里，给资本家缝补裤子，只为资本家创造使用价值，他就是非生产劳动者。马克思在《资本论》第四卷中肯定亚当·斯密"从资本主义生产的观点给生产劳动下了定义"，"触及了问题的本质，抓住了要领"，这是"他的巨大科学功绩之一"①。但同时也指出："生产劳动和非生产劳动的区分，对于斯密所考察的东西——物质财富的生产，而且是这种生产的一定形式即资本主义生产方式——具有决定性的意义。在精神生产中，表现为生产劳动的是另一种劳动，但斯密没有考察它。最后，两种生产的相互作用和内在联系，也不在斯密的考察范围之内"②。马克思在亚当·斯密的基础上，提出了研究精神生产与物质生产之间联系的新准则。有关马克思的这方面理论，我们将在以后的一些章节加以讨论，这里就不详谈了。

亚当·斯密详细考察过由于社会分工越来越细所造成的劳动者与世界联系的片面性，考察过这种状况对人的智慧、才能和审美感的束缚和摧残。这些思想对马克思的美学观也产生了直接的影响。

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷，第1分册，第148页。

② 《马克思恩格斯全集》第26卷，第1分册，第295页。

亚当·斯密在《国民财富的性质和原因的研究》一书中曾这样描述过幼稚的野蛮社会：

"在这些社会里，各人工作的多式多样，使他不得不奋其能力，不得不随时想些方法，去对付不断发生的困难，发明定会层见迭出，人的心力也不会陷于呆滞无作用的状态，象文明社会几乎全体下级的智力都无作用的状态那样。我们在前面说过：这所谓野蛮社会中的每个人，都是一个战士，并且，在某种程度上都是政治家。关于社会的利益，关于他们统治者的行动，他们都能作相当的正确判断。酋长在平时是怎样的裁判官，在战时是怎样的指挥者，几乎各个人都是明白的。不过，有一点，在未开化社会，没有人能获得在文明状态下有些人所具有的大巧大智。在未开化社会，各个人的职业，虽非常多样，但社会全体的职业，却并没有好多样。每个人几乎都在做或能够做人人所做或能做的一切，每个人也具有相当程度的知识、技巧和发明才能，但没有一个人具有很大程度的知识、技巧和发明才能。不过，以他们所具有的那种程度，去对付社会的全部单纯业务，大概是够了的。反之，在文明社会，虽然大部分个人的职业，几乎没有何等变化，但社会全体的职业，则种类多至不可胜数。这各种各样的职业，对于那些自己未从事何等特定职业，有闲暇有意志去研讨他人职业的人，可以说提供无限的研究对象。象这样又多又杂的对象的观察，必然会迫使观察者不断运用心思，比较着、组合着，从而使他的智能，变得异常敏锐，异常广泛。可是，他们这少数人如不碰巧占据非常特殊的地位，他们这大能力，纵然对自身是一种光荣，对社会的善政和幸福，却可能没有多少贡献。尽管这少数人有大能力，但人类一切高尚性格，在大多数人民间，依然可能在很大程度

上消失了。”①

斯密这里的论述，虽然缺乏明确针对资本主义制度的高度理论清晰性，对资本主义分工制度的危害性批判得也不力，但还是可以明白无误地看到他揭示出资本主义制度对大多数人的精神与智力发展，对广大人民的艺术和文化能力提高的敌对性和不利性，看到异化劳动状态下既创造美、又破坏美的双重特征。斯密这里的分析，显然更具有事实根据的色彩，因为斯密完全是从经济领域考察出发的。

我们只要把亚当·斯密的观点同启蒙运动和德国古典美学的意见比较一下，就会发现，亚当·斯密的思想更扎实，更有说服力。拿席勒来说，他在一七九二年写《论悲剧艺术》一文时，流露过这样的思想：“我们这些新时代的人们，不得不放弃复兴希腊艺术的念头，因为我们时代的哲学精神和现代文化对诗是根本不利的。”②后来，他在《审美教育书简》及《论素朴的诗和感伤的诗》中，对古代世界和当代制度又进行了批判性的对比，指出由于分工和行业的限制，近代使人的智力和能力得到了片面的发展，如果拿现代的人性形式同过去的特别是古希腊时代的人性形式相比，人们一定会感到惊异，因为在“古希腊城邦里的每一个人都享受到独立生活的乐趣，如果一旦有必要则可以同整体融合起来。古希腊城邦特有的这种水螅体的本性，现在已经让位于精密的定时机械，从数不清的但是无生命的部件的结合中产生出整个的机械生命。……享受和劳动分离了，手段和目的分离了，努力和报酬分离了。人永远束缚在整体中的一小块上，自己也成为其中的一小块；永远听着他开动的车轮的单调声，他不过是打上了自己职

① 亚当·斯密：《国民财富的性质和原因的研究》，商务印书馆1979年版，下卷，第339—340页。

② 《席勒选集》，苏联国家文学出版社，1957年莫斯科——列宁格勒俄文版第6卷，第51页。

业、自己学科的印记"①。席勒还指出了这种制度下的贫富不均，国家对公民的异己。正是在这种分析的基础上，席勒考察了人的审美变化及主要特征。席勒的理想，是希望人得到精神和肉体的完整、全面、和谐的发展。而他认为真正艺术的状态恰好是未来人的理想发展的原型，而且只有艺术才能担负起为人的自由发展创造一定条件的任务。这里看得很明显，席勒对资本主义制度给艺术消极影响的抨击，是完全基于启蒙运动后期人性论、人道主义学说的。而席勒的观点，实际上构成了德国古典美学在这个问题上的主要思想基础，并被更加唯心主义化了。相比之下，亚当·斯密的分析就较少这种抽象、空洞的成分，更多带有通过完全经验的分析和对政治经济学认真研究为基础的特点。我们发现，亚当·斯密的论述和观点，从马克思撰写《1844 年经济学哲学手稿》起，直到《资本论》的完成，都起着巨大的影响作用。马克思克服了亚当·斯密等人的片面性和局限性，以更宽阔的视野和更深邃的眼光，对资本主义时代的美和艺术规律进行了考察，从而形成了十分宝贵的、非常具有个性的美学理论。

马克思指出，经济学"古典派如亚当·斯密和李嘉图，他们代表着一个还在同封建社会的残余进行斗争、力图清洗经济关系上的封建残污、扩大生产力、使工商业具有新的规模的资产阶级。从他们的观点看来，参加这一斗争并专心致力于这一狂热活动的无产阶级只是经受着暂时的偶然的苦难，并且它自己也把这些苦难当做暂时的"②。他们虽说是"当代的历史学家"，并具有"科学上的诚实"，但他们毕竟是时常站在资本主义生产当事人的立场上。由于这种阶级的局限，"古典政治经济学几乎接触到事物的真实状况，但是没有自觉地把它表述出来。"③古典经济学最优秀的代

① 《席勒选集》，苏联国家文学出版社，1957 年莫斯科——列宁格勒俄文版第 6 卷，第 265—266 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 4 卷，第 156 页。

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第 593 页。

表，也还是或多或少地被束缚在他们曾批判地予以揭穿的假象世界里，因而，都或多或少地陷入不彻底性、半途而废和没有解决的矛盾中。①作为古典政治经济学的完成者李嘉图，他的弱点是“他完全生活在他那个时代的历史焦点上，就象他完全缺乏对过去的历史感一样。”②这就不能不对他们的美学思想带来极大的限制。

马克思在《政治经济学批判》“导言”里还指出：“被斯密和李嘉图当作出发点的单个的孤立的猎人和渔夫，属于十八世纪的缺乏想象力的虚构，这是鲁滨逊一类的故事，这类故事决不象文化史家想象的那样，不过表示对极度文明的反动和要回到被误解了的自然生活中去。这同卢梭的通过契约来建立天生独立的主体之间的相互关系和联系的社会契约论一样，也不是以这种自然主义为基础的。这是假象，只是大大小小的鲁滨逊一类故事所造成的美学上的假象。……在他们看来，这种个人不是历史的结果，而是历史的起点。因此按照他们关于人性的观点，这种合乎自然的个人并不是从历史中产生的，而是由自然造成的。这样的错觉是到现在为止的每个新时代所具有的。”③这种思想在他们的美学见解中有明显的反映。

英国古典政治经济学是属于阶级斗争不发展时期的学说。后来，英法资产阶级先后夺取了政权，“从那时起，阶级斗争在实践方面和理论方面采取了日益鲜明的和带有威胁性的形式。它敲响了科学的资产阶级经济学的丧钟”④。

正如恩格斯所说，“古典政治经济学走入了绝境。从这个绝境中找到出路的那个人就是卡尔·马克思。”⑤我们用这句话来说

① 见《马克思恩格斯全集》第25卷，第939页。
② 《马克思恩格斯全集》第26卷，Ⅲ，第50页。
③ 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第18—21页。
④ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第17页。
⑤ 《马克思恩格斯全集》第22卷，第239页。

明古典政治经济学中美学思想与马克思的关系，看来也同样恰当。

与空想社会主义学说的联系

英国古典经济学和德国古典哲学一样，都还处在资本主义制度(包括艺术生产制度)的辩护者的地位。他们的理论视野和批判锋芒，还囿于资本主义合理、永存的范围之内，并非跟资本主义根本利益大相径庭。所以，他们对资本主义制度的某些批判，并没有同战胜和摧毁这个制度的使命联系起来。他们的美学思想，还保留着明显的资产阶级美学观的烙印；在他们眼里，资本主义制度以后的文学艺术状况，还是一团漆黑。在这点上，倒是杰出的空想社会主义思想家作出了突出的理论贡献。他们无情地抨击了资本主义时代对艺术和美的摧残，以虚幻、空想的形式，天才而大胆地展示了人类社会以及文学艺术光辉灿烂的未来。他们是“真正的文化英雄”。他们的天才慧眼和博学头脑，他们的批判光芒和实践精神，使他们考察出了后来的社会主义者几乎所有思想的萌芽。如果说德国古典美学在观点和方法论上给马克思美学思想以很大营养，英国古典经济学在事实和材料上给马克思美学思想以极大好处，那么，法国空想社会主义却给了马克思的美学以未来社会的美学前景和美学理想。

空想社会主义学说产生于十九世纪初，即法国第一次资产阶级革命胜利和英国进行产业革命的时期。它们是唯物主义的产儿。它们虽有唯心史观的局限，但整个思想路线是从唯物主义学说出发的。空想社会主义学说中的美学思想，在尖锐批判资本主义制度、大胆预见未来的基础上，时时闪烁出智慧的光焰。

无论圣西门、傅立叶，还是欧文，他们都是资本主义制度及其文化的积极的、战斗的、有锐气的批评家。他们以自己不调和

的态度和辛辣的讽刺，揭露、鞭挞了资本主义制度的腐朽、反常、丑恶和黑暗。他们企图用批判之火，照出比资本主义更高的社会主义社会的美好前景。尽管他们“这种对未来社会的幻想的描绘，是在无产阶级还很不发展、因而对本身的地位的认识还基于幻想的时候，同无产阶级对社会普遍改造的最初的本能的渴望相适应的”，尽管“他们看不到无产阶级方面的任何历史主动性，看不到它所特有的任何政治运动”，尽管他们的批判成分，社会计划和政治主张，其实践意义和理论意义“是同历史的发展成反比的”，但是，他们还是“提供了启发工人觉悟的极为宝贵的材料”①。

空想社会主义学说对马克思美学思想形成的巨大影响，归纳起来，主要表现在这样几个方面：

第一，空想社会主义突出强调了艺术与美在社会进步和满足人们身心需要方面的重大作用。

圣西门、傅立叶、欧文，他们都把艺术看作是人类达到自由、幸福和繁荣的必不可少的一种财富。他们从这种观点出发，控诉了资本主义制度下艺术和艺术家的可悲处境。当然，他们并没有象马克思后来做的那样，从人类社会的物质生产和精神生产两大部类的辩证关系去考察美和艺术问题，没有科学地看到艺术是人类掌握世界的一种方式，但他们却机智地看到艺术是社会进步的一种手段。圣西门曾说：“要想向人传播一种思想，要想使人朝一个方向稳步前进，只有两个妥善的手段：或者用可怕的灾难恫吓人们，使他们在作出他们不应当作的行为时感到恐惧；或者用享乐引诱他们，使他们在努力完成指定他们做的工作时感到心身愉快。为了使这两种方法产生最强烈和最有益处的作用，必须把艺术可能提供的一切手段和条件结合起来。”②圣西门在著名的《组织者》一文中还指出：人们只有在满足自己的身心需要之后，

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第282页、283页。

② 《圣西门选集》下卷，商务印书馆1962年版，第253页。

才能成为幸福的人，而满足这些需要，正是科学、艺术和工艺的唯一宗旨或近乎直接的目的。一切对社会真正有益的工作，都与这三个部门有关，而且也只能与它们有关。只有寄生分子和专横的统治者不参与这三方面的活动。在至今采用的和将来可能采用的一切造福于人类的措施当中，除了直接或间接地促进科学、艺术和工艺的既有知识的应用、推广或提高之外，从来没有而且今后也永远不会有什么其他有益于改善人类命运的办法了。①

圣西门曾这样着重地强调艺术和科学的重要性："我们设想法国突然失去了五十名第一流物理学家、五十名第一流化学家、五十名第一流生理学家、五十名第一流数学家、五十名第一流诗人、五十名第一流画家、五十名第一流雕刻家、五十名第一流音乐家、五十名第一流文学家"，（当然还有各式各样的手工业者），"这些人真正是法国社会之花"，"是对祖国最有用的人，是为祖国争得最大荣誉、把祖国的文明和繁荣推向顶峰的人。民族要是一霎时失去他们，便会变成一具没有灵魂的僵尸，立刻沦落到屈居于今天正同它竞争的民族之下的地步；……要想从这种灾难中恢复过来，法国至少需要整整一代人的努力"②。相反，假如法国把科学、艺术和工艺方面一切天才人物都保存下来，而在同一天不幸失去某某大人、国王兄弟、一些达官显贵、国家大臣和养尊处优的最大财主，那情况就不同了。这些人物的死亡，可能使人们纯粹出于感情而感到难过，但不会感到无法弥补，因为这并没有给国家带来任何政治损失。③无疑，在圣西门的眼里，国家的繁荣富强，实际上只能是科学、艺术和手工业进步的结果。王公、贵族、主教及整个游手好闲的阶段，他们对此毫无贡献，他们只会使学者、艺术家和手工业者失去理所应当受到的尊重，从而危

---

① 《圣西门选集》第一卷，商务印书馆 1979 年版，第 242—243 页。

② 《圣西门选集》第一卷，第 235页、236 页。

③ 《圣西门选集》第一卷，第 237 页。

害国家的昌盛和发达。

在陶冶人的性情方面，圣西门也看到了美和艺术的作用。他在《一个日内瓦居民给当代人的信》中写道：每逢星期天，你们都很喜欢鉴赏。你们兴致勃勃地读着写得很好的书，看着美丽的图画和精致的雕象，或者听着可以引你们入胜的音乐。这些文娱享受最能发展智慧，最能陶冶最细腻的感情。因此，对付出艰辛劳动，提供了令人心旷神怡的艺术品的艺术家们，是应当给以酬谢的。①

第二，空想社会主义者初步看到美和艺术的发展历史。尽管他们的艺术发展观中，形而上学的东西和辩证法的东西并存，但毕竟从历史的角度对艺术各个时期的状况进行了有益的对比，从而揭露了资本主义制度对艺术的妨碍。

他们看到，虽然古代各民族没有摆脱幼稚状态，但"他们把艺术提高到空前未有的高度"，"在发明方面和创造直接影响情感的艺术形象方面，古代各族人民仍然是我们的老师。应该承认，古代各族人民在这方面的成就，至今还没有一个后继者能够超越。"②

中世纪的艺术所以不发展，他们认为那是因为中世纪欧洲人认为"艺术体系已被他们的先驱者发展到足够的高度，而且符合于文明的状况。他们没有从事艺术的改进工作，而把自己的一切力量和注意力都放在道德和政治体系上"③。用马克思主义创始人的话说，也就是中世纪只有神学，其他一切学说都成了宗教和神学的婢女。到了文艺复兴时期，圣西门认为欧洲人在物理学、数学、艺术和手工业方面都有惊人的成就，他们在人类理智可及的一些最重要和最广泛的部门热心工作，他们是全面发展的人，他们恢

---

① 《圣西门选集》第一卷，第20页。

② 《圣西门选集》下卷，商务印书馆1962年版，第178页。

③ 《圣西门选集》下卷，第179页。

复了艺术的青春，复兴了基督教亚历山大学派的高尚道德。①人类艺术走了一个"之"字，又向前发展了。

可是，到了十九世纪初，资本主义制度的腐朽性暴露出来，资本主义时代艺术必然衰落的原因也被空想社会主义者批判地发见了。资产阶级上升时期的英雄气概、热情、保持悲剧高度的牺牲精神开始退去，金钱拜物教支配了一切，这势必引起诗歌和艺术领域的变化。"光荣之神已经不是把她的一百个声音献给诗神及其弟子们，而是献给商业及商业的英雄们。再用不着去谈什么贤明、善行和道德，这一切都不适用了，只应该五体投地地去称赞商业"，傅立叶说，"在法国如果不是为了商业的利益，那就决不能想出什么，谈出什么，更不能写出什么来了。……凡能把交易所价格变动的秘密告知我们的人，就是十九世纪出类拔萃的天才。〔诗歌和美术都处在被轻视的状态中〕，现在只为那些能告诉我们为什么砂糖价格疲弱，为什么肥皂下跌的人们来修纪念堂。自从哲学把全部热情献给商业的那个时候起，抒情诗神就为这个新科学种了各色各样的花卉"②。傅立叶的辛辣嘲讽包含着多么不可磨灭的真理！

圣西门也表示过同样的见解，认为人类始终还没有得到可以和荷马、斐狄亚斯等艺术大师媲美的后继人。照圣西门的看法，现今的艺术家无法与古人相比拟，因为古代诗人在许多方面都是立法者，（即发现规律的人——引者注），而现今的诗人都是一些轻佻浮躁的人，他们只能帮助社会人士消愁解闷，而不再以领导重要事业为己任。而且，现在只有那些不能在目前的舆论界最为尊重的智力活动部门获得成就的人，才从事诗歌的创作。一个有名气的希腊画家或雕刻家，可以在希腊到处选择称心的模特儿供他描绘或塑造人体的任何部分。最高尚的家庭，都以自己的女儿

① 《圣西门选集》下卷，第183页。

② 《傅立叶选集》第一卷，商务印书馆1962年版，第254—255页、255页。

当选上模特儿为荣。而现今的艺术家，只能到社会的底层去寻找模特儿，而且甚至会遭到道德没有败坏的人的拒绝。①这种状况怎能不驱使艺术一天一天地走向没落。

当然，圣西门也指出，在资本主义时代，“人类已经结束其生命上升的阶段，但还没有开始下降。现在是人类发展到最高阶段，使各式各样的精神享受都达到顶峰的时刻。在这个阶段，人类的推理能力得到了充分的发展，但是想象活动还没有消失。”②这里有绝对、静止的观点，但也说明圣西门并没有把资本主义时代艺术想象能力的衰落绝对化。

第三，也是最重要一点，即空想社会主义赞颂了人民、劳动者创造美的伟大力量，对未来社会主义社会的艺术发展寄予了无限的憧憬和期望。这在人类美学思想史上，可说是光彩夺目的一页。

空想社会主义者设想中的社会，是可以为美和艺术的发展创造有利条件的。在这种制度下，社会组织的唯一的和固定的目的，就是应该尽善尽美地用科学、艺术和技术取得的知识来满足人们的需要。

圣西门在《论文学、哲学和实业》一文中满怀激情地说：“在直接开始建立公益体系的时候，艺术家、即想象力丰富的人，将在这一伟大事业中走在最前面。他们向人们报知人类的未来；他们把黄金时代从过去移到将来，以此丰富未来的各代；他们鼓舞社会提高自己的幸福，向人们描绘新成就的美丽图画，叫人们相信在不久的将来，社会的全体成员都会享受至今只有人数很少的阶级可以享有的快乐；他们歌颂文明的优良成就，运用优美艺术的一切手段、美丽的言词、诗歌、绘画和音乐来达到自己的目的。一言以蔽之，他们发展着新体系的富有诗情画意的一面。”③联系

① 见《圣西门选集》第一卷，第64页。
② 《圣西门选集》第一卷，第132页。
③ 《圣西门选集》下卷，第206—207页。

到马克思对共产主义时代艺术发展状况的天才预见，我们不能不从这里看到思想上的渊源关系。

欧文在他的空想社会主义理论中也谈到，未来的社会主义社会，人们在壮年时期将把自己的一部分时间用来从事自己爱好的职业，如把自己的力量用于各种艺术和科学活动。欧文认为，只有社会主义才能使人的肉体和精神两方面都得到自由和谐的发展，才能使艺术创造和人的审美能力得到空前的活跃和提高。他很有见地地批驳了资产阶级学者认为社会主义抑制才能、妨碍个性的非难。当有人向他提出社会主义的办法“会不会使人养成刻板式的呆滞个性，会不会抑制天才，从而使世界在将来失去进步的希望”问题时，他理直气壮地说：“在我看来，情形恰恰与此相反。新村(即欧文搞的社会主义试验地——引者注)所提供的条件将从一切方面鼓励大家，使他们只培育和发扬个性中最优良的一面，……在那里，有天才的人绝不会受压抑，而会得到一切帮助，使他们怀着无限喜悦的心情发挥能力，并为人类创造最大福利。总之，经验将证明，反对《新社会观》的意见中最无价值的，就是认为新村不能也不打算教育人们在科学、艺术和一切知识中得到最大发展这一意见。”①我们看到，欧文的思想比起黑格尔的世界艺术末日图来，其进步意义是明显多了。欧文的思想与后来马克思的表述，在精神和观点上比较接近。

十分难能可贵的是，空想社会主义者把手工工人和下层劳动群众看作是美的创造者，认为他们是支撑社会大厦的基石。圣西门说：人们常把社会比作金字塔。在我们观察现代社会金字塔时，我们感到金字塔的基础是由花岗岩构成的，由基础到一定高度之间的各层，也是由很好的材料构成的，可是支持那块光芒四

① 《欧文选集》第一卷，商务印书馆 1979 年版，第 204—205 页。这里的所谓“新村”，即欧文在新拉纳克担任地方长官时搞的慈善的社会主义试验地。这里的《新社会观》，指欧文1813年发表的宣扬空想社会主义思想的《新社会观，或论人类性格的形成》一文。

射的宝石的最上一层，却是一层镀金的石膏。现代的人民金字塔的基础，是从事手工劳动的工人；这个基础上面的最初几层，是改造生产过程和扩大生产领域的实业领导者和学者，以及赋与一切生产品以美感的艺术家。这个金字塔的最上几层，在我们看来，是由质地松脆的普通石膏筑成的，不过它的外部却包着一层黄金，这就是那些宫廷贵族，这就是所有的贵族。①基于这样的思想，当社会到了铲除贵族和剥削者的时代，工人、劳动者和艺术家的审美能力和创造精神，当然会得到更大的发展。

不过，空想社会主义毕竟是一种乌托邦式的幻想。它像一面用真理和虚玄的线混合织成的网，捕获不到猎物。它必然像一颗闪烁的流星，在引起思想界注意之后，就从社会的地平线上很快消失了。马克思说得好："各乌托邦宗派的创始人虽然在批判现存社会时明确地描述了社会运动的目的——废除雇佣劳动制度及其一切实行阶级统治的经济条件，但是他们既不能在社会本身中找到改造它的物质条件，也不能在工人阶级身上找到运动的有组织的力量和对运动的认识。他们企图用新社会的幻想图景和方案来弥补运动所缺乏的历史条件，并且认为宣传这些空想的图景和方案是真正的救世之道。从工人阶级运动成为现实运动的时刻起，各种幻想的乌托邦消逝了，——这不是因为工人阶级放弃了这些乌托邦主义者追求的目的，而是因为他们找到了实现这一目的的现实手段，——但是起来代替乌托邦的，是对运动的历史条件的真正理解以及工人阶级的战斗组织的日益积聚力量。"②马克思的美学思想，也在新的工人运动的推动下，完成了对空想社会主义者美学观的批判继承。

以上我们考察了马克思美学思想的三个主要的理论前提。我

① 《圣西门选集》下卷，第204页。

② 《马克思恩格斯选集》第二卷，第425—426页。

们清楚地看到，在马克思的美学思想中，绝没有与宗派主义相似的东西。马克思的美学思想，并没有离开人类进步美学思想发展的大道而生造自己偏狭顽固的学说。相反，马克思的美学思想，除了是当时无产阶级和进步势力美学和艺术活动的总结外，它还是德国古典哲学、英国古典经济学和法国空想社会主义学说中宝贵美学思想遗产的直接继续。马克思的美学思想之所以正确、严整而完备，是与全面批判继承前人一切优秀的美学成果分不开的。

三　马克思美学思想的形成和发展

"我们这一世界观，……经过了二十余年的潜伏时间，到《资本论》出版以后，就以日益增长的速度，扩大它的影响……"①

——恩格斯

当我们比较深入地接触马克思美学思想的时候，我们发现，呈现在我们眼前的，是一幅由各个角度、各种联系、各个方面相互错综交织起来的生动画面。这其中，许多思想、范畴和观念并不是僵硬、静止的，而是不断发展、变化的。马克思的美学思想，象其他领域的思想一样，有着自己的命运，自己的经历，自己从形成到发展、到成熟的历史。

恩格斯晚年在评论德国资产阶级经济学家威纳尔·桑巴特一本叙述马克思的经济学体系的书时说过：您对马克思观点的叙述未免太空泛了，"如果是我，我首先从历史上给予限定"②。恩格斯强调的方法，对研究马克思的美学思想具有指导意义。

实践证明，研究马克思美学思想的形成和发展，既可以摸清马克思美学思想的变化规律，又可以反过来加深对马克思美学思

① 《马克思恩格斯选集》第三卷，第49页。

② 《马克思恩格斯全集》第39卷，第404页。

想个别观点的掌握和理解。研究马克思的美学思想，倘若不注意不同时期的言论特点，不分年代，不讲变化，甚至把前后抵牾和不尽一致的东西，生拉硬凑地装在一个篮子里，这种作法，是很难不出毛病的。这种情况，很容易象恩格斯在一封信中指出的法国社会主义者加·杰维尔那样，“在许多地方把马克思的个别论点**绝对**化了，而马克思提出这些论点时，只是把它们看作**相对的**，只有在一定的条件下和一定的范围内才是正确的”①。

马克思的美学思想发展得非常之快，其进展水平和成熟程度，从三十年代末到七十年代中，有很大的不同。伴随着整个共产主义理论的进展，马克思美学思想的途程也划分出几个阶段。

根据初步研究，我们认为，马克思的美学思想发展大致可以分为这样三个时期：一是从唯心主义美学观向唯物主义美学观的转变期；一是新的唯物主义美学观的确立和形成期；一是在唯物史观和剩余价值学说基础上，美学思想的成熟和丰富期。

第一个时期，马克思还处在由接受以黑格尔为代表的古典美学思想到逐渐脱离它的唯心主义影响的阶段，许多科学的美学和文艺学的概念正在批判的形成过程中。《1844年经济学哲学手稿》，可以看作是马克思美学思想第一个时期的结束，也可以看作是马克思美学思想进入第二个时期的开端。第二个时期，由于马克思参加写作了《神圣家族》，草拟了批判费尔巴哈直观唯物主义和人本主义的著作的《提纲》，与恩格斯又共同完成了《德意志意识形态》和《共产党宣言》等著作，马克思完成了自己的第一个伟大发现，创立了历史唯物主义的学说，因此，他的美学观也第一次建立在历史唯物主义的基础上。在这一时期，历史上发生了一系列革命运动，使马克思的美学思想在政治斗争的风浪中得到成功的运用和考验。第三个时期，主要以1857年的《〈政治经济学批判〉导言》为起点，特别是在卷帙巨大的《资本论》中，马克思从政治经

① 《马克思恩格斯全集》第39卷，第79—80页。

济学的角度出发，以创立的剩余价值理论为基石，对人类的艺术和美学问题又作了新的考察，并全面分析了资本主义时代艺术生产的诸种规律，从而使马克思的美学思想进入了更具有特色的成熟期。这之后马克思虽身体状况不佳，但他却一直关注着美学和艺术问题，继续阅读作品，评论作家，不时发表精辟见解。马克思晚年还研究了大量的文化史、社会史，为他的美学思想又作了进一步的丰富工作。

这样确定三个时期，当然是大致的。因为每个时期的许多具体情况和特殊发展还很难从这种笼统分期中反映出来。但是如果这个划分大体不错的话，那么我们起码可以得出这样一个初步认识：马克思的美学思想是随着他的共产主义理论和事业活动，特别是随着政治经济学研究的步伐而一同前进的。马克思的美学思想，成了他的整个世界观发展的一翼。

转 变 期

这里，我们着重探讨马克思早期的美学思想。

根据材料分析，马克思最初的美学思想比较直接起源于歌德、席勒、黑格尔以及文克尔曼、海德和施莱格尔等人。诚然，古代各民族的优秀文学遗产，也曾给马克思以巨大的影响。早年他崇敬荷马，经常高声朗诵《伊利亚特》和《奥德赛》，他读过埃斯库罗斯、索福克勒斯、柏拉图、西赛罗、味吉尔、塔西佗、莎士比亚和歌德等人的许多作品。他从自己的父亲和未来岳父那里，受到许多古典文学和艺术的熏陶，加深了他的美学和文艺的修养。但是，从美学观点上看，他直接受益的还是德国古典美学的一些思想。

马克思曾设想作一名诗人，当一个富有想象力的作家。他也有这方面的天赋，从小就是一个出色的讲故事的能手，并能毫不

费力地编出一些讽刺诗文。在中学里，他接触了古希腊罗马作家的大量作品，还试着把奥维德(公元前43—公元27年，罗马诗人)的《哀歌》译成德文。他的文学课程成绩优秀，翻译能力特别强。不过，这时的马克思毕竟还是个中学生，他主要是接受、吸收文学营养，还很少有独立的美学见解和批判能力。例如他当时的德语作文就常犯“过分追求文词的华丽和生动”①的毛病，说明还处在单纯模仿和练习写作的阶段。这种过分的堆砌文词的现象，既反映了马克思美学观上的幼稚和无定见，又反映了优秀文学的甘露正滋润着年轻马克思的心田。他象一个美学园地的禾苗，拚命地吸吮着艺术的养料和水份。

1835至1841年，马克思先后在波恩和柏林大学上学。他虽读的是法律，但却更偏爱历史、哲学和文学。他听德国作家、批评家奥·威·施莱格尔讲授荷马和普罗波士(公元前49—公元15年，古罗马哀歌诗人)，听古代语言和考古学名教授弗·格·韦尔凯尔讲授希腊和拉丁神话，听著名的青年黑格尔分子、哲学家布鲁诺·鲍威尔讲授《圣经》中的《以赛亚书》。这期间，马克思对诗歌创作和美学理论产生了浓厚的兴趣。他摘录莱辛的《拉奥孔》、文克尔曼的《古代艺术史》和佐尔格尔等人的美学著作。他企图阅读当时所有的文学新作。他还参加了一个拥有不少诗人(如埃·盖贝尔和卡·格律恩)的诗社。同时，他自己也表现了很高的文学才能，写了不少的诗。在柏林期间，马克思曾弃绝交往，潜心于科学和创作，他在一首诗中表示，要“左右诗歌和艺术”②。那时，对他说来，写“抒情诗应当是第一个题目，至少也是最惬意和最亲切的题目”③。马克思狂热地沉浸在艺术氛围中，正以一个

① 《马克思恩格斯全集》(MEGA)，法兰克福，柏林，莫斯科，1927—1935年，第1卷，第2分册，第167页。

② 《马克思恩格斯全集》英文版(莫斯科、纽约和伦敦1975年)，第1卷，第525页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》第四册，第166—167页。

诗人的心灵对待世界。

这时马克思的美学观是怎样的呢？我们从他的观点来源和创作实践可以看出，那还是典型的唯心主义的。尽管他的美学思想中有一些进步的、预示着未来新思想萌芽诞生的东西，但总还没有脱离唯心主义美学观的巢臼。他的几位先生都是唯心主义者，奥·威·施莱格尔是当时反动的浪漫主义热奈派的创始人之一，布·鲍威尔是当时著名的唯心主义哲学家，佐尔格尔更不必说，就是象莱辛、文克尔曼这样的美学家，其先进的美学思想曾在十八世纪德国启蒙运动方面发挥过巨大作用，思想中有唯物主义成分，但美学观总体上偏向唯心论则是显而易见的。尤其是黑格尔的哲学，是当时德国的官方哲学，黑格尔的美学思想也是居统治地位的美学思想。马克思这时几乎完全接受了青年黑格尔派的美学观。我们从 1837 年 11 月 10 日他给父亲的一封信里看得很清楚，马克思说他“读过黑格尔哲学的一些断片”，在科学研究上，“好像一个不知疲倦的旅行者一样着手工作，为的是从哲学上辩证地通过类如概念自体、宗教、自然、历史这些神的表现来揭示神”。他的一篇论文的“最后的提纲成了黑格尔体系的开端”，他感到他的思想是在黑格尔的月光下抚养大的儿子，像阴险的妖女一样，把他引到敌人的怀抱。①

我们从其他人给马克思的书信中，也可以看到黑格尔美学思想对他的影响。1842 年 12 月 4 日，阿尔诺德·卢格从德勒斯顿给马克思写信，其中谈到：“也许费舍和施特劳斯向您谈到美学问题。通过费舍也许能弄到这方面的文章。我想在最近，或就在今天给他去信。”②费舍是黑格尔的弟子，是当时典型的黑格尔派美学家，车尔尼雪夫斯基在《艺术与现实的审美关系》中批评黑格尔的唯心主义美学观，就是以费舍的美学思想作为靶子的。

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第四册，第 169—170 页。

② 《马列著作编译资料》第 17 辑，第 85 页。

马克思撰写博士论文时所作的笔记，也反映了他信奉着黑格尔的美学。我们知道，对人类艺术的发展，黑格尔作了天才然而是歪曲的考察。他认为古希腊罗马的艺术是形式优于内容，思想隐埋在形式中，所以是真正自然和艺术的时代。到了近代散文化时期，艺术的内容超过了形式，形式已无法完全地展示内容，所以艺术趋于解体和衰落，精神占据了主导地位。这些思想马克思当时是无条件地接受了，他在笔记中写道："古代人的前提是自然界的活动，而现代人的前提是精神的活动。古代人的斗争只有在可见的天国、生活的实体的联系、政治生活和宗教生活的吸引力被打破的时候才得以告终，因为要达到精神在自己内部的统一，自然就不得不被打碎。希腊人创作雕像，用赫淮斯多斯的艺术锤子把自然打碎；罗马人把自己的宝剑直接刺入自然的心脏；……但是近代哲学撕下了神的言词的封条，把它投到精神的圣火中消毁了。"①很明显，两者的观点在精神上是一致的。

从马克思当时写下的诗篇，我们也可以窥见他的美学观和艺术观。从形式上看，他受席勒式格调和德国浪漫派诗歌影响较重，韵律比较机械，叙述也嫌呆板，而且有些打着虚幻的印记。从内容上看，早期诗歌创作基本滞留在爱情的抒泄中，较少涉及更广阔的社会天地。这些诗中，固然有些展示了青年马克思的进取热情和奋斗精神，但所表达的思想，与当时以黑格尔左派为代表的一股美学思潮没有多大区别。他当时主要把诗当作呼唤恋人的工具："但是嗳！我希求的是热泪，希求的是您应倾听这歌声，您应使它灿烂生辉焕然一新，它便可暗中隐去而化为烟云。"② 有些诗里，还明显地坦露着唯心主义的观点："你的艺术，乃是光明之神恩赐与你"，"上帝不明此事，上帝从不过问艺术；艺术是由烟雾腾腾的地狱升入头脑"③。这种唯灵论的观点与浪漫派主张是一脉相承

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第二册，第 45—46 页。

② 《马克思恩格斯全集补编》(柏林，1968 年)第 1 卷，第 615 页。

③ 《马克思恩格斯全集补编》(柏林，1968 年)第 1 卷，第 604 页。

的。此外，马克思也谈过，他的诗歌"是纯粹理想主义的"①。德意志狂飙时代留下的时代精神，青年黑格尔派的激进哲学，席勒、歌德作品中的反叛气质，在马克思的创作中都有一定的反映。

据有关学者考证，马克思1837年夏季彻底研究了黑格尔的《美学》，完全通晓黑格尔的美学观点。我们从马克思的著作、书信、笔记里虽很少找到直接证明，但从他偶尔表述的一些美学见解看，他熟悉黑格尔的《美学》，特别是受黑格尔的《精神现象学》影响，则是没有疑问的。马克思在一首讽刺诗中就曾幽默地提到："原谅我们这些编造讽刺诗文的家伙，倘若我们哼得不那么搭调，我们是从黑格尔那里学来的，还没有把他的美学涤除干净。"②

当然，当时马克思的美学思想成分比较复杂，绝不仅仅受黑格尔一家的影响。1841年9月2日，当时德国著名的小资产阶级政论家，空想社会主义理论家莫泽斯·赫斯给友人信中对马克思的评述还是反映了实际情况："想想看，卢梭、伏尔泰、霍尔巴赫、莱辛、海涅和黑格尔这些人熔合成为一个人——我说熔合，而不说并列——于是您就有了马克思博士"③。

马克思在美学上皈依过黑格尔，但他从来也不是黑格尔美学思想的奴仆式的忠实信徒。他在哲学上和美学上尊崇"最高的圣者和殉道者"普罗米修斯的形象，说明他内心充满着不满现状、追求反抗的批判精神。这种精神与黑格尔的保守观念是格格不入的。

马克思在创作上虽受了德国浪漫派的影响，但他对浪漫派的写作风格和思想方面是有保留的，并逐渐持怀疑态度。他与浪漫派诗人的接触越来越少了；他曾写讽刺诗《新奇的浪漫主义》，对

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第四册，第167页。

② 《马克思恩格斯全集》(MEGA)，第1卷，第2分册，第42页。

③ 《马克思恩格斯全集》(MEGA)，第1卷，第2分册，第261页。

一些浪漫派作家表示不信任；他在1842年2月的《评普鲁士最近的书报检查令》一文中，坦率地指出“浪漫主义总是带有倾向的诗篇”①，即一种带有虚幻的、向后看的、赤裸裸的复古的“理想主义”倾向的东西。这一切表明，马克思在青年黑格尔思想氛围中，探索着新的美学观点和艺术道路。

大学毕业后，马克思曾计划写有关宗教和艺术的美学著作——《论基督教的艺术》，据说已完成相当可观的篇幅。他原定把它作为布鲁诺·鲍威尔匿名出版的《末日的宣言》的第二部分发表，由于萨克森书报检查令的突然恢复，结果没有刊印。为此，他曾跟卢格商量，是否“把它修订一下收入《轶文集》里”②。可能是由于马克思对文中流露的黑格尔派倾向感到不满意，著作未能发表。可惜这部美学专著如今是再也看不到了。

为了撰写这部美学著作，马克思研究了一些美学家的作品。他曾摘录当时德国著名艺术与文学史家卢莫尔的一段话，并表示赞同，那就是在探讨希腊艺术中的英雄和神明时发现，它们之所以有美学价值，“因为在这些塑造的形象当中凡是属于艺术范畴的东西，都是那些对壮丽的体型赋予人类优美姿态的描绘”③。这说明马克思的美学观中已增添了人本主义思想，即认为艺术美的根源在人类本身，艺术的成功，在于对人的优美姿态的描写。这种思想可能与马克思已经受到费尔巴哈的哲学和美学思想影响有关。这种思想当然还不是彻底的唯物主义，不是把艺术看作是社会生活的形象反映，但这种观念比起先前认为艺术是内心的“焰流潺潺流畅”，认为艺术是“光明之神恩赐”，“由烟雾腾腾的地狱升入头脑”，显然已经有了变化。

1842年3月，马克思加入新创办的自由派报纸《莱茵报》编辑

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第26页。
② 《马克思恩格斯全集》第27卷，第421页。
③ 《马克思恩格斯全集》德文版第1卷，第2分册，前言第27页。引自柏拉威尔：《马克思和世界文学》第45页。

部，同年10月成为该报主编。马克思在此期间写的一些文章，具有重要的美学价值。他在《评普鲁士最近的书报检查令》中，抨击了普鲁士政府文化专制主义政策的愚蠢，从美学角度强调了精神活动、艺术创作的"精神个体性形式"。他认为不同的对象应该用不同的风格和形式去反映，不能只要求有一种存在形式，不能把精神变成枯燥的记录真理的检查官。在《第六届莱茵省议会的辩论(第一篇论文)》中，马克思又从美学角度谈到艺术典型问题，他引用歌德的话说，"画家要成功地描绘出一种女性美，只能以他至少在一个活人身上曾经爱过的那种美作为典型。"①他还强调作家不应为了挣钱而写作，"作家绝不把自己的作品看做**手段**。作品就是**目的本身**"②。强调美没有永恒不变的法则，等等。这些美学思想尽管还缺乏与科学的社会观的联系，如把作品仅仅看成是作者的"目的本身"，而不是指出它的社会作用，但终究还是向唯物主义方向前进了。

这时，马克思是在美学的两条战线上作战：一是反对带有恶劣倾向的反动的浪漫主义；一是反对以路德维希·白尔尼为代表的一味强调"倾向"，把政治观点的争论化为文学评论的庸俗作法。马克思当然不是反对诗人投入政治斗争，他曾在《莱茵报》小品栏里，刊登民主主义诗人海尔维格的诗《党，致斐·弗莱里格拉特》，表示诗人投入政治斗争是他的权利和义务。马克思不赞成的是在艺术中"偷运"革命理论。他说："我声明我认为通过偶尔写写的剧评之类的文章暗自偷运共产主义或社会主义的原理，即一种新的世界观，显然是不适当的，甚至是不道德的。我要求他们，如果讨论共产主义，那就要用另一种完全不同的方式，更彻底地加以讨论。"③马克思已充分注意到艺术的规律，艺术鉴赏和科学探

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第41页。
② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第87页。
③ 《马克思恩格斯全集》德文版，第1卷，第2分册，第286页。

讨的区别，这是马克思美学思想发展的重要成果。马克思反对这两种倾向，蕴藏着一种对艺术内容和形式和谐统一的美学要求，预示着这些要求将成为其后提出的现实主义艺术观的胚胎。

在实际斗争中，马克思“遇到要对所谓物质利益发表意见的难事”①。他发现，现实的斗争，许多具有反映阶级利益冲突的性质，从而推动了他去研究复杂的经济问题。

马克思很快开始关心现实和经济状况与美学的关系。他在1843年1月的《摩塞尔记者的辩护》一文中，呼吁要经常亲自倾听周围居民因贫困而发出的粗鲁呼声，否则很容易失去美学家那种善于用最优美谦恭的方式表述思想的技巧；他在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》中宣布，人的自我异化的神圣形象被揭穿以后，揭露非神圣形象中的自我异化，就成了为历史服务的哲学的迫切任务。于是对于天国的批判就变成对尘世的批判，对宗教的批判就变成对法的批判，对神学的批判就变成对政治的批判。而在这一斗争中，批判不是解剖刀，而是武器。批判的武器当然不能代替武器的批判，物质力量只能用物质力量来摧毁。马克思已把推翻奴役人的旧制度的使命诉诸无产阶级，这对他的美学思想产生了深远的影响。

其后不久，马克思便在《评“普鲁士人”的〈普鲁士国王和社会改革〉一文》中，高度称赞了德国西里西亚织工一首厉声宣布反对私有制的歌曲，认为西里西亚织工“一开始就恰好做到了法国和英国工人在起义结束时才做到的事，那就是意识到无产阶级的本质”②。

毫无疑问，马克思的世界观在经历着剧烈的动荡和转变，也就是所谓理论上的“脱毛”过程。他的四十年代初的文章好像有一条红线贯穿着，这条红线就是费尔巴哈。他从费尔巴哈出发，然

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第81页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第483页。

后超过他摸索着前进。而这种唯物主义的深入和科学世界观的蕴酿，必然也使他的美学思想开始一个新的起点。

这个新起点的标志，就是《1844 年经济学哲学手稿》(以下简称《手稿》)的产生。

1844 年后，随着《德法年鉴》工作的结束，马克思大量阅读了政治、历史著作，认真研究了 1789 年的法国大革命。同时，首次开始了系统的对古典经济学著作的钻研。这些钻研，使马克思在《手稿》中对美学和艺术问题的分析，雄纠纠地迈出了旧美学观和旧艺术观的界限，为新美学观的确立，走上了康庄发展的转折点。《手稿》表明，马克思对周围现实的美学观点，开始以其劳动发展观念为根据了；表明马克思的美学结论，"是通过完全经验的以对国民经济学进行认真的批判研究为基础的分析得出的"①。马克思虽还在崎岖的山路上攀登，但他已经看到了前面的平地。他在努力克服着旧唯物史观的缺陷。

关于《1844年经济学哲学手稿》中的美学思想，我们将在后面专章详细讨论，这里，仅从它在马克思美学思想发展途程中的地位做些说明。

在《手稿》中，马克思探讨了"异化劳动"与美的关系，指出了异化状态下美的产生以及对美的妨害。可以说，这是马克思运用政治经济学原理，在还受到费尔巴哈思想影响下，表达历史唯物主义美学观的初步尝试。

在《手稿》中，马克思唯物辩证地阐述了美和美感的关系，认为美是客观的，美感是美的反映，指出"五官感觉的**形成**是以往全部世界历史的产物"②。社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。人的审美能力的丰富性，如欣赏音乐的能力，感受形式美的能力等，都是由于人的本质的客观地展开的丰富性造成的。马克思还特别强调，"**工业**的历史和工业的已经产生的**对象性**的存在，

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 45 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第126页。

是一本打开了的关于人的本质力量的书，是感性地摆在我们面前的人的心理学”①。

在《手稿》中，马克思还从人的特性出发，论述了人和动物的区别，指出人的生命活动和生产活动的特点，特别指出“人也按照美的规律来建造”②。这里虽然没有对美的规律作正面的阐释，但在论述中，无疑给我们认识美的规律提供了基本的思想线索。

《手稿》在马克思美学思想发展史上，确实立了一块界碑。它成了马克思美学思想进程中一道最重要的门坎，跨过这道门坎，马克思的美学面貌就大大改观了。如果说 1842 年春天以前，马克思还常常披挂着唯心主义的铠甲投入战斗，那么，这时他的思想已开始转向历史唯物主义了。在美学观上，马克思已取得了超越资产阶级古典经济学、西欧空想社会主义先进代表和德国古典美学的思想成果。本来，美学问题是马克思在《手稿》中研究经济学和哲学的副产品，但这并没能削弱《手稿》中美学思想的价值。相反，正是在这种联系中，使《手稿》中的美学思想给人以更有理论根据的感觉，我们甚至可以说：今天看来，《手稿》在美学上的新东西比经济学、哲学方面的新东西还要多。

《手稿》标志着马克思美学思想的转变期已经抵达尾声。

确　立　期

前面我们说过，《手稿》即可以看作是马克思美学思想转变期的结束，也可以看作是马克思确立新的美学观的开始。我们所以把《手稿》放到了转变期去论述，主要是考虑，尽管《手稿》包涵着历史唯物主义和辩证唯物主义的因素，尽管其中有许多符合历史主

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第 127 页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第 97 页。

义原则的天才论述，但是，《手稿》在不少问题上受费尔巴哈人本主义思想的影响还是明显的。《手稿》中的美学思想，同他的经济学、哲学思想一样，如果用严格的历史唯物主义和辩证唯物主义观点来要求，似乎还缺少后来在马克思经典性表述中的那些独特的、成熟的东西。在《手稿》中，过去的痕迹，现实的基础，未来的萌芽，还混杂在一起，换句话说，它还处在批判的转变过程中。例如，马克思对人的审美本质的认识，就基本上是从比较抽象的所谓人的"种的类特性"出发的；马克思把共产主义看成是"完成了的自然主义"和"完成了的人道主义"，完全从资产阶级惯用的"异化"理论来解答一切历史之谜，显然也是与后来的科学共产主义存在较大距离。特别是马克思在论述人的"类"特征时，认为"从理论领域说来，植物、动物、石头、空气、光等等，一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象，都是人的意识的一部分，是人的精神的无机界，是人必须事先进行加工以便享用和消化的精神食粮"①。不能不说这种表述还残存着某种唯心主义的成分。

当然，如果考虑《手稿》已基本完成了对黑格尔哲学的批判，受费尔巴哈的影响也不是全局性的，并且，马克思从政治经济学的研究出发，已经得出了许多天才的美学结论，预示了马克思主义美学的发展道路，那么，我们把它算作马克思美学思想的一个新时期的开端，应该说也是可以的。绝对地划分界线没有必要。

《手稿》以后，马克思的美学思想出现了飞跃。

马克思在《神圣家族》中对欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》和施里加的评论，可以说是确立新美学观的一次认真的尝试。在这里，清楚地表明了马克思对文学性质和艺术规律的唯物主义看法，清楚地显示了马克思基于历史唯物主义的美学观的新面目。诚如德国社会民主党左翼著名理论家弗·梅林所说：《神圣家族》一书

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第95页。

对同时代人似乎没有发生很大的影响。今天的读者很容易把这本书看成一堆熄灭了的煤炭，但是如果他有一双相当敏锐的眼睛，他就会从煤灰中看到许多宝石向他发出永不消失的光辉。①

在《神圣家族》里，马克思坚持了唯物主义反映论的美学观，提倡了现实主义创作原则。《手稿》中论述的新世界观的一些基本原则，在这里联系着对社会、政治等问题的分析，变成了一幅蓝图。而在阐发唯物史观方面，《手稿》中常用的"类的本质"和"异化"的概念，在这部著作中也退居到次要地位。

马克思强调，文艺作品中的人物要符合历史真实和艺术真实，这样的形象才会具有美学价值。人物性格要典型、丰富，符合现实关系，而不能为了某种需要把它人为地"理想化"。马克思指出，糟糕的是，小说家欧仁·苏常以说教来代替艺术表现，他书中的人物，必须把他这个作家本人的意图充当他们自己思考的结果，充当他们行动的自觉动机。②这跟现实主义原则是背道而驰的。例如书中的玛丽花，尽管生活在一个极端屈辱的境遇中，但她仍然朝气蓬勃、精力充沛、愉快活泼、生性灵活，"保持着人类的高尚心灵、人性的落拓不羁和人性的优美"③，但是，在作者的笔下，通过公爵兼生父鲁道夫的道德感化，她却变成了一个麻木、呆板、心灵破碎，只知忏悔和赎罪的修女和罪人。"她已经为宗教的伪善所支配，这种伪善把我对别人的感恩拿过来归之于上帝，把人身上一切合乎人性的东西一概看做与人相左的东西，而把人身上一切违反人性的东西一概看做人的真正的所在。"④作者这种反现实主义的手法，在丽果莱特这一人物形象身上同样反映出来，作者"一定要把她的生活状况和性格的尖锐的棱角磨掉"，⑤以便符合心目中浪漫女子的理想。马克思认为这是作者受

① 弗·梅林：《德国社会民主党史》I，第208页。
② 见《马克思恩格斯全集》第2卷，第233页。
③ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第215页。
④ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第221页。
⑤ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第91页。

最肤浅的小说惯用作法影响的美学上的失败。至于青年黑格尔分子施里加等人把这部庸俗的、感伤的、荒诞不经的小说看成是杰作，是对科学和国家所造成的社会和文明一切秘密的揭露，那不过是暴露了青年黑格尔派的思想秘密，暴露了施里加等人不大了解历史事实，不大了解有关的各种社会关系，因此，没有能力真正进行美学批评。

《神圣家族》里，马克思反对了一切形式的唯心主义美学观，特别反对那种把审美主体和客体截然分开的历史唯心主义美学观。在马克思看来，艺术作品同创作它的人是紧密相关的。“绝对的批判”者布鲁诺等人认为，任何一个历史时代都是由威严的“笔”予先规定了的，马克思指出，“布鲁诺先生以批判的天真把‘**笔**’跟**书写的主体**，并把作为‘抽象的**书写者**’的书写的主体跟从事过书写的活生生的**历史的人**分了家。这样，他就有可能被‘**笔**’的**神奇**力量弄得如醉如狂。”①马克思拆穿了“先验论”、“天才论”、“灵感论”等美学神话，深刻地说明了艺术是生活在创作主体头脑中能动反映的产物，说明艺术是一种意识形态的形式，而绝不是抽象的“笔”的神奇威力。

《神圣家族》中马克思的美学思想，已表明彻底批判黑格尔的美学体系，并开始同费尔巴哈的美学观念相区别。这种美学观很快在其后的《关于费尔巴哈的提纲》(以下简称《提纲》)和《德意志意识形态》中以哲学的方式充分表示出来。

《提纲》中许多论断，可以说构成了马克思美学思想的稳固基石。马克思在《提纲》中重点批判旧唯物主义，表明他已越过了费尔巴哈，向新的世界观迈进。恩格斯曾经指出：费尔巴哈的全部哲学归结为(1)自然哲学——消极地崇拜自然，如醉如痴地膜拜自然的壮丽和万象，(2)人类学，即(α)生理学，——这里所讲的，没有任何新东西，全是唯物主义者已经说过的有关肉体和灵魂的

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷，第128页。

统一，只是讲得不那么死板，而是多少有点夸张，(β)心理学，归结为把爱捧上了天的颂歌，类似自然崇拜，除此以外，没有任何新东西，(3)道德，要求——符合“人”的概念；生效的无力。①费尔巴哈的哲学缺陷马克思揭示的更加透辟，马克思认为：“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从**客体**的或者**直观**的形式去理解，而不是把它们当作**人的**感性活动，当作**实践**去理解，不是从主观方面去理解。所以，结果竟是这样，和唯物主义相反，唯心主义却发展了**能动的**方面，但只是抽象地发展了，因为唯心主义当然是不知道真正现实的、感性的活动本身的。费尔巴哈想要研究跟思想客体确实不同的感性客体，但是他没有把人的活动本质理解为**客观的**活动。……所以，他不了解‘革命的’、‘实践批判的’活动的意义。”②这种强调认识中的主观、客观结合，强调人的主观能动作用，强调人的实践意义，正是美学从唯物主义走向辩证唯物主义的重要标帜。

马克思在《提纲》中，实际上还揭示了这样一个美学原则，那就是研究艺术和美学问题的出发点，应该是从事实际活动的人，而不应是人们想象的、设想或思考出来的抽象的人。人并不处在幻想的、与世界隔绝的、离群索居的状态。“人的本质并不是单个人所固有的抽象物”，人类也并不是“一种内在的、无声的、把许多个人纯粹**自然地**联系起来的共同体”。人的一切感情、心理、行为，都“属于一定的社会形式”。马克思认为，人的本质，“在其现实性上，它是一切社会关系的总和”③。这样，我们就可以从人们的现实生活过程中，揭示出这一过程在意识形态上反射和回声的发展，就可以看到，“整个历史也无非是人类本性的不断改变

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第360页。
② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第16页。
③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第18页。

而已"①。马克思对欧仁·苏小说《巴黎的秘密》的批评，已显露这种美学研究出发点的端倪。

马克思认为，一切从"人类社会或社会化了的人类"出发，这是"新唯物主义的立脚点"②。而对社会中的人进行"单个人的直观"，正是旧唯物主义的基本特点。所以，抽象地认为马克思的美学思想是从人、人性、人道主义出发，是不符合马克思的思想实际的。这种判断和马克思的主张，完全是两回事。

费尔巴哈不能找到从他自己所极端憎恶的抽象王国通向活生生的现实世界的道路。他紧紧地抓住自然界和人；但是，在他那里，自然界和人都只是空话。无论关于现实的自然界或关于现实的人，他都不能对我们说出任何确定的东西。要从费尔巴哈的抽象的人转到现实的、活生生的人，就必须把这些人当做历史中行动的人去研究。而费尔巴哈反对这样做。这个超出费尔巴哈而进一步发展费尔巴哈观点的工作，是由马克思于1845年在《神圣家族》中开始的，《关于费尔巴哈的提纲》则进行了高度的哲学概括，到了《德意志意识形态》，则更清楚地表示出，人们生活资料的生产方式决定着个人的一定的活动方式、生活方式。"个人怎样表现自己的生活，他们自己也就怎样。因此，他们是什么样的，这同他们的生产是一致的——既和他们生产什么一致，又和他们怎样生产一致。因而，个人是什么样的，这取决于他们进行生产的物质条件。"③这样一来，考察社会化的人就有了最基本的科学依据，所谓"人并不是抽象的栖息在世界以外的东西"④的命题，就有了具体的解释。

在这里，马克思的美学观点，正是一种把人和社会作为一个

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷，第174页。
② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第18—19页。
③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第25页。
④ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第1页。

有机的统一体，把历史看作是人的自我实现过程的学说。而人本主义、人类学上的人性观，与马克思的美学观点在本质上是不相容的。

马克思晚年写的一篇批评德国庸俗经济学家阿·瓦格纳的文章中重申："人"，如果指的是孤立地站在自然面前的人，那末他应该被看做是一种非群居的动物；如果这是一个生活在不论哪种社会形式中的人，那末出发点是，应该具有社会人的一定性质，即他所生活的那个社会的一定性质，因为在这里，生产，即他获取生活资料的过程，已经具有这样或那样的社会性质。①马克思还说，瓦格纳读《资本论》，"甚至没有看出我的这种不是从人出发，而是从一定的社会经济时期出发的**分析方法**"②。马克思的批评对我们正确理解美学研究的出发点，无疑深有启发。

《提纲》中马克思发展了唯物主义美学观的能动方面，还表现在阐述了人和环境关系上的辩证观点：人是环境和教育的产物，而"环境正是由人来改造的"。"环境的改变和人的活动的一致，只能被看作是并合理地理解为**革命的实践**"③。这一观点，同样是我们认识美感发展和美的创造关系的理论指针。这一观点，对在艺术欣赏中判断人物形象和行动环境的关系，也规定了现实主义的原则。马克思在探讨欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》时，曾形象地表示过这种意思：罪犯的巢穴和他们的言谈反映罪犯的性格，这些巢穴和言谈是罪犯日常生活的不可分割的一部分。所以描写罪犯必然要描写到这些方面，正如描写情妇必然要描写到幽会密室一样。④

据有关学者考证，《关于费尔巴哈的提纲》是马克思、恩格斯

---

① 《马克思恩格斯全集》第19卷，第404页。

② 《马克思恩格斯全集》第19卷，第415页。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第17页。

④ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第71页。

在1845年春打算研究的共同著作、即未来的《德意志意识形态》的思想草稿。[①] 不管这种说法确切与否，但说这两者之间有着不容分割的联系则是肯定的。如果讲《提纲》是包含着唯物史观的"天才萌芽的第一个文件"[②]，那么，《德意志意识形态》则是这个唯物史观的第一次全面制定。在制定过程中，对《提纲》中涉及到的和没有涉及的许多观点都做了透彻的阐述。

《德意志意识形态》对美学有特殊原则意义的新内容，是马克思主义创始人第一次揭示了"上层建筑"和"经济基础"关系的完整学说，第一次正确地指明了艺术发展阶段同人类社会生产力和生产关系发展阶段的内在联系和辩证法。以往美学先驱只是有所察觉或从表面加以描述的东西，现在马克思、恩格斯把它完全科学地建立在历史唯物主义的基础之上了。

总之，马克思通过写作《德意志意识形态》，使历史唯物主义美学观的许多侧面展开了，并且明确化了。由于马克思科学而周密地考察了生产力水平决定生产关系的客观性质，考察了生产力、生产关系对上层建筑(包括各种意识形态)的影响，这就使人们最终可以将社会经济形态及其受它决定的社会意识形态作为一个严格合乎规律的自然历史过程来加以考察，这就将包括美学和文艺学在内的各种社会科学真正纳入科学的轨道，并把以往一切唯心主义和机械唯物主义的美学观远远抛到了后面。

十九世纪四十年代中期是马克思主义美学观的确立时期，其根据主要就在于：马克思已最一般和概括地提出了社会学中的唯物主义思想，而马克思的美学正是这个新世界观的一个有机组成部分。

我们说十九世纪四十年代中期是马克思主义美学思想的确立

---

① Г. А. 巴加图利亚：《马克思的第一个伟大发现——唯物史观的形成和发展》，中国人民大学出版社1981年版，第44页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第208—209页。

期，还有一层意思，那就是马克思美学思想，同他的整个唯物主义思想体系一样，“暂且还只是一个假设，……是一个第一次使人们有可能极科学地对待历史问题和社会问题的假设”，“自从《资本论》问世以来，唯物主义历史观已经不是假设而是科学地证明了的原理”①。所以，马克思的美学思想还要发展，还有一个向更成熟期的过渡的问题。

不难发现，马克思在《共产党宣言》中，以及其后在《新莱茵报》工作期间，在《路易·波拿巴的雾月十八日》以及五十年代的其他有关文章中，都坚持和发展着美学的这条唯物主义路线：提出随着世界市场的产生将出现“世界的文学”的问题；强调艺术创作的现实主义真实性；赞赏批判现实主义作品的高度认识价值；批判各种小资产阶级的美学观和艺术趣味。这些都是历史唯物主义美学观的具体表现。

应该看到，十九世纪四五十年代，非历史的观点在历史领域还是泛滥着的。五十年代那些把唯物主义庸俗化的小贩们，丝毫没有越出费尔巴哈及其他旧唯物主义老师们的范围。虽说唯心主义已智穷才竭，但“唯物主义在这个时候更是江河日下”②。在这种情况下，马克思创立了历史唯物主义，并在当时乱成一团的各种“社会主义美学”说教当中树起唯物史观美学的旗帜，确实是人类思想史上的一大发现。从此，马克思的美学思想体系形成了初步的理论轮廓。

成　熟　期

上面谈到的十九世纪五十年代，对共产主义者说来，它并没

① 《列宁选集》第一卷，第7页，第10页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第226页。

有白白过去。“它是科学共产主义的集结和深化的时期。科学共产主义把自己的剑在革命年代的火热斗争中所产生的缺口磨去，用巨大的石块砌成攻守之墙，它的敌人一定会在这垛墙上碰得头破血流。”①

随着马克思政治经济学研究的深入，随着马克思对资本主义社会生产关系的揭示，特别是随着《政治经济学批判》和《资本论》的诞生，马克思的美学思想便发展到一个完全成熟的经典性的阶段。马克思仿佛象一个站在山顶俯视下面山景的登山者一样，把整个人类艺术和美学运动的规律看得一清二楚。

严格划分马克思美学思想成熟期的界线是有困难的。因为马克思美学思想的发展是一个不断的链条。这里，我们把《〈政治经济学批判〉导言》作为马克思美学思想进入成熟期的标志，主要考虑：

（一）从《导言》开始，马克思基本结束了从 1850 年 7 月起长达数年的在政治经济学方面“认真研究资料”（列宁语）的阶段，而转入理论著述阶段。1857 年 8 月底，马克思写了《导言》，从同年 10 月至 1858 年 5 月，马克思写了总计达五十印张的手稿——《政治经济学批判大纲》——未来《资本论》的最初的草稿，第一次制定了剩余价值理论，完成了第二个伟大发现。1859 年，马克思发表了第一批研究成果，出版《政治经济学批判》第一分册。1861 年至 1863 年，马克思又撰写了二百印张的庞大手稿，完成了《资本论》第二稿的工作。1864 年至 1865 年，马克思制定了《资本论》前三卷的方案。1867 年，出版了划时代的《资本论》第一卷，终于向资本制度的头部射出了这颗致命的子弹，“最后在理论方面给资产阶级一个使它永远翻不了身的打击”②。《导言》正是这场伟大战斗的开端。

---

① 弗·梅林：《德国社会民主党史》Ⅱ，第 234 页。

② 《马克思恩格斯〈资本论〉书信集》，人民出版社 1976 年版，第 189 页。

（二）尽管《导言》带有草稿和未完成的性质，但在马克思的美学思想中却有着特出的意义，因为它第一次阐述了从抽象上升到具体的科学方法，并批判了黑格尔对这个方法的唯心主义解释。这对美学研究的方法论，具有根本改造的意义。具体的美学现象虽然是美学分析的出发点，但辩证唯物主义"从抽象上升到具体的方法"却要求美学把具体的美学现象作为多样性的统一，作为许多规定的综合加以研究。在这里，科学的抽象同具体、同作为自己前提的现实牢固地联系着，而抽象思维过程则反映着现实的历史过程。美学科学的任务，同样是在于从现象的外观下面揭示出它的本质，而现象的本质与外观又不一致，所以，科学的抽象是借以解决这个美学任务的手段之一。例如美感现象是直观的，但要揭示由大量次要因素伪装隐蔽起来的审美本质，没有抽象法的研究则简直就不可能。

（三）《导言》比其他任何地方都更明确地表述了艺术与一般物质生产关系的理论，特别是提出"物质生产的发展同艺术生产的不平衡"的命题，这可以说是马克思美学武库中更有威力的唯物主义战斗武器。马克思通过对古希腊艺术和史诗的分析，为我们从美学高度考察艺术问题树立了杰出的范例。

此外，《导言》中提出的"没有生产，就没有消费"，"没有消费，也就没有生产"，"艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众"①的观点；提出的人类头脑用艺术的、宗教的、实践精神的和理论（科学）的四种专有方式掌握世界等问题②，对美学研究都具有开拓性的价值。总之，《导言》表现出马克思美学思想十分成熟的较多特征。

马克思到伦敦定居以后，专心从事的是政治经济学的理论研究。面对大量资料，面对资产阶级社会新的发展阶段，他决定从

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第28、29页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第39页。

头开始，用批判的精神来透彻地研究新的材料。但是，马克思特别指出，“这些研究一部分自然要涉及到似乎完全属于本题之外的学科，在这方面不得不多少费些时间。”① 美学和文艺学，无疑是这种所谓“本题之外的学科”之一。这一点，从马克思的活动和政治经济学著述本身就反映出来了。

在《政治经济学批判》(草稿)中，马克思娴熟地论述了金银的审美属性，②论述了美和美感的辩证关系。在《〈政治经济学批判〉序言》中，马克思更是经典性地表述了艺术、哲学等意识形态形式在整个社会结构中的作用和地位。这些美学问题是随带涉及的，但却给人以运用自如的感觉。

《导言》以后，马克思美学思想完全成熟。我们从马克思放弃了《新亚美利加百科全书》“美学条目”的写作，对拉萨尔历史剧《弗朗茨·冯·济金根》的深刻评论，可以看出这一点。

五十年代，为了生计，马克思定期为美国人查·安·德纳和《纽约每日论坛报》撰稿，直接、间接地促使马克思集中思考了一系列美学问题。1857 年 5 月 8 日，德纳约请马克思为他编纂的《新亚美利加百科全书》写一篇解释“美学”的文章。马克思 1857 年 5 月 23 日给恩格斯的信中，也谈到此事。马克思受了触动，用了一段时间研究美学，主要是研究黑格尔的门徒和弟子们的代表作，如弗·费舍的《美学或关于美的科学》、埃·弥勒的《古代人的艺术理论史》以及一些著名的百科全书的美学部分，并作了大量笔记。

但是，1858 年版的《新亚美利加百科全书》中“美学”条目③是否出于马克思的手笔，至今仍是一个谜。有人倾向认为条目“大

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 84 页。

② 参见《马克思恩格斯全集》第13卷，第 144—145 页。

③ 见上海文艺出版社出版《美学》杂志第 2 期第 251—255 页，陈焜译，朱光潜校的“美学”条目译文。

概少数词句被人修改过，但基本上是马克思写的”①。我们认为这种判断缺少根据。因为马克思当时在致恩格斯的信里就表示过，“怎么可能用一页篇幅来按黑格尔的观点‘透彻地’阐明美学”②。德纳在邀稿信中提出：“这一条要基本上依据黑格尔的思想来处理，不过，不要使英国和美国的读者感到过于抽象，在这一条中还要提到柏克和有关这个问题的其他英国作家。当然，也不要忘了法国人。”③马克思对这种要求显然感到为难。从条目的内容看，它反映了许多平庸、错误的见解，也绝非出自马克思之手，因为马克思的美学思想体系与德纳的要求、与登出条目所反映的状况是格格不入的。他不会仅仅因为“稿酬的确过低”和“用英文写也很难”④而作罢，唯一合理的解释是马克思不会向这种资产阶级的唯心主义美学体系屈服。

马克思在给拉萨尔的信中评论历史剧《济金根》，是他深湛的美学研究结出的又一硕果。马克思把历史唯物主义原理熟练地运用于美学评论，并提出了马克思主义的悲剧观，提出了要“莎士比亚化”，反对“席勒式”的美学主张，探讨了诸如典型、细节、人物性格及语言等许多美学问题，这在马克思美学思想史上是十分宝贵的。马克思给拉萨尔的信，进一步表明现实主义创作原则已成为马克思美学思想的中心问题之一。联系到其后两个月马克思写的《报刊述评》(1859 年 6—7 月)，明确表示反对“前拉斐尔派”艺术，反对这种走向象征主义和神秘主义的倾向，更加证明马克思对现实主义艺术手法和精神的重视。

马克思对资本主义制度及其发展规律的解剖，对无产阶级历史使命的进一步阐发，尤其是对剩余价值规律的天才揭示，不但使历史唯物主义从假设变成了得到充分印证的科学，而且也使马

① 《美学》杂志第 3 期，第 13 页。
② 《马克思恩格斯全集》第29卷，第 135 页。
③ 《美学》杂志第 2 期，第 255 页。
④ 《马克思恩格斯全集》第29卷，第 135 页。

克思主义的美学进入了柳暗花明的境地。马克思的美学思想体系被大大地丰富了，美学思想的阐述也增加了独具风格的理论色彩。

《资本论》虽说是政治经济学的巨著，但它对美学研究者说来，也是含有质地最纯的黄金和藏着闪闪发光的珍珠的理论宝库。特别是在《资本论》第四卷《剩余价值理论》中，马克思通过对生产劳动和非生产劳动区别的研究，通过对古典经济学说中有关美学问题的批判，创造性地揭示了精神生产(包括艺术生产)同物质生产的关系及其自身的规律，揭示了艺术生产的特征，揭示了资本主义制度同艺术与诗文等精神生产部门相敌对的本质，既加强了马克思美学思想的战斗性，又极大地扩展了美学学科的研究领域。至于马克思在《资本论》第一卷中对人类“劳动过程”的概括，无疑也是把在《1844 年经济学哲学手稿》中产生的美学思想发展到成熟阶段的理论表述。

马克思这一时期最突出的理论贡献，我认为，就是创立了完整了“艺术生产”的理论。关于这个问题，我们准备在后面专门加以论述。

马克思晚年一直保持着对美学和艺术问题敏锐的洞察力和欣赏力。他评论弗莱里格拉特，批评夏多布利昂，大量阅读英、法、俄国的小说，在逝世前还在研究摩尔根的《古代社会》和各种文化史。马克思终生都是一个美学上的战士。

以上我们简略地说明了马克思美学思想的形成和发展。对马克思美学思想发展阶段的划分，与他在经济学、哲学等领域思想发展阶段的划分不尽相同，这主要是因为马克思接触这些领域的先后不一样，研究实践的程度也有差别。就全局和根本点来说，马克思美学思想同他世界观的进展是相符合的，但在具体过程中又各有不一致的地方。我们主要根据历史的本来面目来说明问题。

从马克思美学思想的发展过程中，可以发现，马克思在美学上完成的变革，其根本目的，不是单单从理论上排除各种唯心主义的谬说，从而认识美和艺术的固有规律，而主要是为了改造世界，把这场美学变革，变成这一神圣的历史使命的组成部分。因此，马克思总是从无产阶级革命斗争需要的角度来考察美和艺术问题，把美学自觉地作为无产阶级摧毁旧世界、建立新社会的战斗武器。

我们还可发现，马克思不是孤立地、静止地研究美学问题，他总是注意从其他学科领域的研究中导出美学问题。而在这个过程中，马克思的美学思想同他的政治经济学思想联系最为紧密。马克思的美学思想，更多地是在政治经济学研究的过程中产生和深化起来的。这正是马克思有别于他人又超过他人的地方。

马克思的美学理论，实际上建立了两个系统：一是艺术和审美作为社会意识形态的诸种理论。也就是说，建立了由生产力到生产关系，到政治的上层建筑、再到包括艺术在内的社会意识形态的学说。这是一个发现。再一是马克思阐明了人类历史从原始社会到资本主义社会以及共产主义社会艺术和美发展的特征和规律。这又是一个发现。这个发现更多地含有对德国古典美学、资产阶级古典经济学和空想社会主义学说的革命改造和批判。这两个系统，交织在一起，构成了马克思美学思想的庞大体系。这两个理论系统，正是人类美和艺术这个统一发展过程的横断面和垂直面。前者指明了美和艺术在人类史上任何一个时期的地位和特征，后者指明了美和艺术在人类史上某一特定时期的地位和特征。这样，就从纵横两个方面揭示了美和艺术运动的规律。这是马克思美学思想的关节点和基本骨架。我们只有把这诸种因素考虑在内，才能对马克思的美学思想有一个近似正确的认识。

马克思的美学观，从浪漫主义到信奉黑格尔主义美学，并经过青年黑格尔和短暂的一段资产阶级自由主义美学观进展到费尔巴哈的人本主义的唯物主义美学观，后来，经过研究国民经济

学，研究人类劳动过程和人类历史，尤其是参加革命运动和接触更多的社会经济、政治问题，又从旧唯物主义美学观跃进到历史唯物主义和辩证唯物主义美学观，这个过程是急促而复杂的。

马克思在1880年就重新发表《哲学的贫困》写的一篇短文中谈到：在该书中还处于萌芽状态的东西，经过二十年的研究之后，变成了理论，在《资本论》中得到了发挥。① 恩格斯在《反杜林论》第二版序言中也说过：我们这一世界观，首先在马克思的《哲学的贫困》和《共产党宣言》中问世，经过了二十余年的潜伏时间，到《资本论》出版以后，就以日益增长的速度，扩大它的影响，并为日益广大的阶层所接受。② 马克思的美学思想固然不能同整个世界观一概而论，但马克思的美学观是他整个世界观的一部分，同样经历了一个曲折的发展过程，这却是不容怀疑的。

---

① 《马克思恩格斯全集》第19卷，第248页。

② 《马克思恩格斯选集》第三卷，第49页。

四 《1844年经济学哲学手稿》与美学基本问题

“先驱者的特权是，用天才的错误能够比熟练的日常练习用陈腐的真理更好地推动难题的解决。”①

——弗·梅林

关于《手稿》的评价

在十九世纪四十年代欧洲唯心主义笼罩的幽暗的美学之林中，《1844年经济学哲学手稿》，无疑是独闪金光的一株大树。

它在马克思美学思想史上树立一块举世瞩目的界碑。

《1844年经济学哲学手稿》在马克思生前没有发表，一则是因为马克思“自己还感到有许多不满意的地方”②，再则，马克思虽一度在恩格斯的催促下，曾与巴黎某出版商签订合同，准备出版，但出版商后来变卦，至使马克思既没改毕，也没写完这部著作。

1844年夏天，西里西亚爆发了织工起义。该年，恩格斯发表了著名的《国民经济学批判大纲》。这些促进了马克思对资本主义制度和资产阶级社会的批判。《德法年鉴》出版不久，马克思就

① 弗·梅林：《德国社会民主党史》Ⅱ，第258页。

② 《马克思恩格斯全集》第27卷，第18页。

开始了撰写《手稿》的工作。

《手稿》是马克思对资本主义批判的第一个重大成果。它对研究马克思的美学思想也十分重要。

应该承认，这篇文章的基本出发点还是思辨哲学的观点，即费尔巴哈的异化概念。马克思当时的唯物主义还没有完全超出费尔巴哈的界限，新的世界观还处在创立的起点和尝试阶段，因此，《手稿》反映的学说和思想是不彻底的。马克思确实是一只脚已向前跨出一步，另一只脚还留在费尔巴哈的阵地上。

费尔巴哈是进步的资产阶级思想家，他同唯心主义哲学、特别是黑格尔哲学是对立的。他注意到历史的决定因素不是精神，精神是人的产物，从而把存在和意识的唯心主义颠倒关系翻转过来。但是，费尔巴哈由于依然依附于资本主义制度而未能越出资产阶级思想的圈子，他不可能用符合无产阶级利益的彻底唯物主义来取代唯心主义。他的唯物主义，还没有把人类的关系看作为人们的生产活动所产生的社会关系，而看作为个人同自然以及同在社会上被视为毫无分别的其他人的直接的类的关系，看作建立在情感、友谊、爱上面的关系。因此，费尔巴哈不了解人的实践及其在历史发展中的作用，不了解革命实践的意义，这就使他对一切问题只能得出具有人道主义色彩的乌托邦式的解答。

前面我们说过，马克思在四十年代深受费尔巴哈思想的影响。

现在的问题是：马克思在撰写《手稿》时，他把身体的重心是放到了前脚上，还是放在了后脚上呢？也就是说，马克思主要是朝前迈，还是刚摆了个行步的姿势，而身子仍在原处呢？

有一种意见认为，即使马克思《手稿》中有了新的内容，“而根本上还是人本主义”，“还是牢牢地站在费尔巴哈的观点上”，他的美学思想还囿于历史唯心主义的范围。我们认为这种说法欠妥当。

无可争议，《手稿》是马克思一部还不成熟的著作。这部著作对许多最重要的、根本性的哲学和美学问题，同这种论述后来所具有的那种经典的形式相距甚远。在这部著作中，还有很多从黑

格尔、特别是从费尔巴哈那儿承袭下来的术语，这些术语显然不符合于已经赋予它们的新内容，并且在某种程度上使这种新的内容模糊起来。例如，马克思由于缺乏深入而足够的经济学方面的知识，他在分析资本主义制度以及这个制度的后果，分析各种美和艺术问题时，不得不从“异化劳动”出发，通过借用“异化”概念和对异化劳动因果关系的研究，达到初步分析批判资本主义、分析美和美感现象的目的。这种理论上的局限当然是显而易见的。它反映了马克思在创立新的社会观、历史观和美学观的发轫期，还受着旧唯物主义人本学的影响。

可是，《手稿》的特殊意义不在这里。它的特殊意义恰恰在于，马克思前进中的后脚尽管还停留在费尔巴哈的泥土上，但他的前脚却大大越出了费尔巴哈的樊篱，他的身体的重心已移动到前脚，只要马克思稍一抬腿，他的两只脚就要全部跨进历史唯物主义的门槛了。

《手稿》写作之前，马克思在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》中，已开始冲破思辨哲学的人本主义牢笼。

在《手稿》之后，马克思很快写出了《关于费尔巴哈的提纲》，摈弃了费尔巴哈从静观的、情感的立场来观察人和自然的旧唯物论立场，用自己建立在社会实践基础上的唯物主义观点同费尔巴哈相对立。如果认为写作《手稿》时，作者还“牢牢地站在费尔巴哈的观点上”，那么就很难有理由和材料能证明马克思如此之快地转变世界观的立场了。

这样说倒不是为了给马克思带有人本主义色彩的言论和观点辩护，而是为了在那些旧术语的躯壳下，发现属于历史唯物主义世界观的新东西，发现当时马克思美学思想的真正的主要倾向。

马克思在《手稿》的“序言”里讲：“在《德法年鉴》上，我也十分概括地提到过本著作的要点。”① 这主要指发表在《德法年鉴》上

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第46页。

《论犹太人问题》和《〈黑格尔法哲学批判〉导言》两篇文章，以及给阿·卢格的信。在这些文章中，马克思已注意从无产阶级革命的角度，力求用辩证唯物论的观点对待哲学、政治经济学和社会改革学说的一系列问题，并初步探讨了《手稿》中包含的一些基本原理。

我们研究马克思的美学思想，主要任务当然不是死死钉住马克思踩在人本主义地界内的后脚不放，而是要发现马克思的前脚迈到了什么地方，迈出了多大距离。行动中的人如果不是停下来或倒着走，后脚总会很快跟上前脚的。与此同时，原先的前脚，又变成了后脚。马克思在《手稿》中属于积极的、有价值的东西，跟以后五六十年代在政治经济学中阐述的美学思想相比，显然又落后了。这种发展的眼光才是我们考察马克思美学思想的科学方法。

还有一种意见，认为《手稿》对黑格尔的"'人的本质的异化'论点的批判，是很准确而有力地击中了要害的；但是对于费尔巴哈的这个论点，则没有什么批判"，原因是"当时马克思基本上是同意费尔巴哈的人本主义思想的"。

这就带来了一个问题：难道马克思的异化理论真的与费尔巴哈的观点基本一致？难道马克思真的完全采取费尔巴哈的异化理论方式批判资本主义世界？

看来，只有找到两者在异化理论上的差异，才有条件谈论马克思思想的发展，才可以认为《手稿》是创立新世界观（包括美学观）的可贵尝试和重要起点。

诚然，马克思也谈"人的族类的本质"、"人类的族类特征"，沿用了资产阶级国民经济学和费尔巴哈人本主义的术语。马克思关于人的本质的论点，也还是建立在比较抽象的人类作为族类共同性这个前提上，主要还是通过人类与动物的区别之点来看的。马克思认为人不仅仅象动物一样是一种自然的存在，而且还是一种卓越的社会存在。这种特性通过人本质上是一种族类存在这一

事实表现出来，而这一存在中，人必须使自己的生产生活和生命生活符合其真正的本性，这才是目的。因此，马克思强调，要向一切可能使人的真正本性变坏的事物作斗争，也就是说，向这种本性的任何异化作斗争。

但是，马克思与费尔巴哈毕竟不同。马克思赋予了他的概念以新的内容。马克思所谓的"人的本质"，在《手稿》中既不是象费尔巴哈那样指人与自然和他人之间那种静观的、感性的、抽象的关系，也不是黑格尔的那种纯粹的思维活动，而是指人的有意识的自觉的生活活动，特别是生产劳动。而这种"生产"、"劳动"、"生产生活"的概念本身，就蕴含着丰富的社会关系的意义。马克思是在考察资本、利润、地租、货币等现实事物的基础上，在论述异化和异化劳动的基础上谈到人的生产劳动的本质的。如果我们敲碎马克思在论述过程中关于"族类特征"等人本主义术语的外壳，完全可以看到一个关于人的本质基于社会关系的唯物史观的雏型。

《手稿》中，马克思理论上的弱点，除了袭用人本主义的用语外，我们认为主要是他把作为感性实践的有意识的生产活动当作"人类本质"的时候，忽视了(或者说没有认识到)它在现实性上各种社会关系的具体说明，只是单纯地把它作为人类共同性规定下来。但是，我们只要联系《手稿》中对国民经济学的批判，对私有财产和共产主义的论述，特别是联系关于人的"活动和享受，无论就其内容或就其**存在方式**来说，都是**社会的**，是**社会的**活动和**社会的**享受"① 的观点，我们又有理由说，马克思《手稿》对于"人的本质"论述的历史唯物主义成分是不容抹杀的。那种认为马克思的观点，"从自然科学的观点来说是对的，是可以承认，也应该承认的"，在社会科学领域，就"是不够的，是不对的"的看法，显然不很准确。

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第121—122页。

如果说在马克思关于"人的本质"的论述中，唯物史观的成分还不明朗，那么在马克思的"人的本质的异化"理论中，应该说就显得清晰多了。

马克思认为，劳动的异化，就是人的本质的异化。"异化劳动使人自己的身体，以及在他之外的自然界，他的精神本质，他的人的本质同人相异化。"① 通过对异化了的劳动的分析，使马克思在实际上认识了劳动（生产活动）在人类生活以及历史发展上的作用，认为到异化就是资本主义制度的特征，人的真正的存在之所以发生异化，是由于异化了的劳动造成的。这种异化了的劳动通过人的非人化而表现出来。因此，资本主义的生产方式是阻碍人类真正本质实现的制度，只有铲除这个制度，建立共产主义，才能恢复人的真正存在。我们在这里看到思辨哲学术语对内容发挥的桎梏痕迹，同样也看到了一种新的历史观的幼芽。

当然，片面强调马克思《手稿》中的"异化"理论是不正确的。片面强调"异化"理论，会把马克思思想的进步和科学共产主义的革命本质否定掉。我们要看到马克思学说的统一性。问题的关键是应该到什么地方去看待这种统一性，应该用什么观点去论证这种统一性。单从"异化"问题出发显然是不科学的。因为这已是黑格尔和费尔巴哈解决了的问题。正确的态度应当是从马克思超越前人的思想发展中考察这种统一性，那就是马克思怎样科学地认识了无产阶级在世界历史上的地位和作用。正是这种认识，才决定了马克思科学研究和政治活动的发展方向，正是这种认识才成为一种在人类社会科学中影响世界的历史力量。如果把马克思的思想（包括异化理论）解释成一般资产阶级可以接受、甚至热中于此的观点，那对认清马克思思想的本来面目无论如何是不利的。

我们看到，《手稿》最后，马克思对费尔巴哈也作出了根本性

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 97 页。

的批判，并开始用作为主导思想的“实践”概念来试图取代“异化”概念。至于《手稿》以后马克思思想的迅猛发展，则更是明显。

合理的结论应该是：作为独特的思想体系刚刚形成，特独的术语尚未制定，许多基本范畴还是从先驱者那里袭用来的《手稿》，以费尔巴哈的“异化”概念出发展开对资本主义制度的深刻批判，这既表现了《手稿》的伟大，又表现了它的不足。“异化”范畴对于新思想来说显得过于狭窄了，而对资本主义制度的批判，只针对了这个制度的次要的结果——异化劳动，并不是象后来《资本论》做的那样，针对剩余劳动，这就使分析和批判不免带有一种半伦理学的特征。马克思后来也逐渐抛弃了异化理论。剩余价值学说就不是建立在异化劳动的基础上，而是建立在(李嘉图的)劳动价值理论的基础上。尽管如此，《手稿》及其异化学说，毕竟是马克思一种新的社会理论的开端，毕竟是马克思早期思想发展的一个新阶段。

“人化的自然界”

关于《手稿》中“自然的人化”和“人的对象化”的命题，已经引起理论界的极大兴趣。

马克思的这两个命题及其思想确实很重要。

这里有两种对立的意见：一种认为，“人化的自然界”的思想，是马克思美学观的基石；一种反对把“人化的自然界”作为马克思美学思想的根本论据，认为马克思的这种认识，正是“表现人本主义思想的突出例子”，“实际上是物我互化以至物我同一的主观唯心主义”，“人化的自然界”思想，“根本和美或美感都是毫无关系的，而引用来论证美感及美，完全是捕风捉影之谈”。

我们认为，把“人化的自然界”思想说成是马克思美学观的基石，固然不妥；但根本反对这个思想与美学问题的联系，也缺少

根据。

让我们看看马克思是在怎样的情况下提出“人化的自然界”思想的吧。马克思在《手稿》“共产主义”一节中，讲到只有对象对人说来成为人的对象，人才不致在自己的对象里丧失自身之后，在谈到由于人的本质的客观展开的丰富性，那些能成为人的享受的感觉才一部分发展起来，一部分产生出来时指出：

> “因此，不仅五官感觉，而且所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，**人的**感觉、感觉的人性，都只是由于**它的**对象的存在，由于**人化的**自然界，才产生出来的。”①

这句话，无论从哪方面，都得不出是“主观唯心主义”的结论。相反，倒是唯物主义反映论的一个原初的表述。因为它强调的是人的各种感觉，是由于有相应的对象的存在才产生出来的，也就是说，主观是客观的反映，客观存在决定主观感觉和意识。至于“人化的自然界”，虽然包括着人的劳动的对象化，人的意识和审美能力的对象化，但它对于人的感受主体说来，还是一种客观的存在。这种存在，当然激发着与自己相应的人的某种感觉，如音乐感，色彩和形式的美感，心理上的愉悦感，即马克思所说的“确证自己是人的本质力量的感觉”，这怎么能简单地把它归入人本主义和主观唯心论之列呢？

“人化的自然界”的思想，本不是马克思的创造。这种思想及其表述，在黑格尔那里，就非常显豁、突出了。马克思曾指出：黑格尔的伟大之处首先在于，他把人的自我产生看作一个过程，把对象化看作失去对象，看作外化和这种外化的扬弃；因而，他抓住了劳动的本质，把对象性的人、现实的因而是真正的人理解

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页。

为他自己的劳动的结果。但“黑格尔唯一知道并承认的劳动是**抽象的精神的**劳动”，并且“他只看到劳动的积极的方面，而没有看到它的消极的方面”，他还是认为“人的本质的一切异化都**不过是自我意识的异化**”，并只是为这种“历史的运动找到**抽象的、逻辑的、思辨的**表达”①。黑格尔这种“人化的自然界”的观念，才是唯心主义的。

马克思与黑格尔不同。马克思认为人的劳动创造对象就是劳动的对象化，一切经过人创造的对象，都渗透着人类劳动的性质，都体现着主体的本质。马克思说，“随着对象性的现实在社会中对人说来到处成为人的本质力量的现实，成为人的现实，因而成为人**自己的**本质力量的现实，一切**对象**对他说来也就成为他自身的**对象化**，成为确证和实现他的个性的对象，成为**他的**对象，而这就是说，对象成了**他自身**。对象**如何**对他说来成为**他的**对象，这取决于**对象的性质**以及与之相适应的**本质力量**的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、**现实的**肯定方式。**眼睛**对对象的感觉不同于**耳朵**，眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性，恰好就是这种本质力量的**独特的本质**，因而也是它的对象化的独特方式，它的**对象性的**、**现实的**、活生生的**存在**的独特方式。”② 我们知道，马克思《手稿》中强调的“人的本质”，是自由的自觉的活动，主要是与物质创造相联系的生产活动。自然界的人化，正是这种生产劳动的对象化，是人“在他创造的世界中直观自身”。这种“人化的自然界”思想，应该说在立脚点上就是同黑格尔对立的。

还应看到，“对象化”（或者说“人化”）与“异化”的概念在马克思那里是不同的。这两个概念，在黑格尔的哲学、美学思想中没有多大差异，但在马克思那里，却作了严格的区别。

所谓“人化”或“对象化”，是指人在与自然（包括社会）的关系

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第163页、165页、159页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页。

中，通过主体的活动，把自己的本质力量体现在客体当中，使客体成为人的本质力量的一个确证,成为人的创造物和人的现实性。这个过程，对主体说来，称作“对象化”；这个过程,对客体而言,则叫“物化”,“自然的人化”。所谓“异化”,当然也是一种“对象化”、“外化”，不过，这种外化的结果，使客体成为主体的异己的敌对性的存在了。客体不但不再属于主体，而且使主体屈从于客体，亦是说，主体通过对象化活动所产生的客体，反过来成了奴役主体的对立面。这种“异化”现象，是不能用所谓一般的对象化来说明的。

马克思在《手稿》“异化劳动”一节写道:“劳动的产品就是固定在某个对象中、物化为对象的劳动，这就是劳动的**对象化**。劳动的实现就是劳动的对象化。在被国民经济学作为前提的那种状态下(即资本主义状态下——引者注)，劳动的这种实现表现为工人的**失去现实性**，对象化表现为**对象的丧失和被对象奴役**，占有表现为**异化、外化**。”① 可见马克思将“对象化”和“异化”区分得多么明确。

在马克思看来，“人的对象化”和“自然的人化”，是有人类以来就存在着的一种社会生产现象。这也是人脱离动物界后在与自然关系方面的一个基本标志。动物永远不能把自己的本性在它的“生产”中——动物也进行生产——“对象化”。自然物也永远不会体现动物族类的某种本性。动物的“生产”,是一种没有思维的、毫无自觉的、消极适应自然、单纯延续生命的生物性本能“生产”。而人与动物在生产上的根本区别，就是他自觉的、有意识的在自己劳动对象中反映出人的各种本质。他可以按照“物种的尺度”和物的“内在的尺度”去改造自然和创造世界。“自然的人化”和“人的对象化”，正是人的这种劳动特征的最初的也是最基本的哲学-经济学的概括。整个人类的历史，就是不断的“人的对象化”和

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第91页。

"自然人化"的历史。"**整个所谓世界历史**不外是人通过人的劳动而诞生的过程，是自然界对人说来的生成过程"①。"人的对象化"的程度，"人化的自然界"的程度，就是判断整个人类文明的一个水准。原始人制造石刀、石斧和陶器，与今天人类制造宇宙飞船、航天飞机和亿万次电子计算机，清楚表明不同时代人在何种程度上使自己的本质成为自然的本质，人的本性在何种程度上对他说来成为自然界。

那么，这种"人化的自然界"与人的审美有什么关系呢？换句话说，"自然的人化"中有没有审美活动的问题呢？有同志否认这两者的联系。我们则认为，"人化的自然界"的思想，固然不是马克思直接论美和美感时提出来的，但它和美及美感问题密不可分，因为从存在"人的对象化"和"自然的人化"那一天起，人就开始创造美，审美意识也就出现了，这之前，美和美感都是谈不上的。

为甚么这么说呢？

第一，美不在别的地方，就在这种具有"人的对象化"和"自然的人化"的劳动生产过程当中，劳动产品当中。正是这种"人化的自然界"，它才是人第一次创造的美，第一次审美活动的结果。在没有人的生产和人类出现以前，什么东西会作为美而存在？就是再好看的花，再奇秀的景，对非人类来说，都不存在美的观念。人开始生产劳动了，他把自己对环境的改造通过物化劳动体现出来，他在这当中确证自己的思维、感情、能力和"证明自己是类存在物"，这样，人在自己创造的对象中直观自身，并形成一种特有的观照和享受的感情。这时，美才出现，美感也才可能产生。

马克思对于适合人类本性的生产方式中的人类生产状况作过这样的描写：

"假定我们作为人进行生产。在这种情况下，我们每个人

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第131页。

在自己的生产过程中就**双重地**肯定了自己和另一个人：(1)我在我的**生产**中物化了我的**个性**和我的个性的**特点**，因此我既在活动时享受了个人的**生命表现**，又在对产品的直观中由于认识到我的个性是**物质的、可以直观地感知的**因而是**毫无疑问的**权力而感受到个人的乐趣。(2)在你享受或使用我的产品时，我**直接**享受到的是：既意识到我的劳动满足了**人的**需要，从而物化了**人的**本质，又创造了与另一个**人的**本质的需要相符合的物品。(3)对你来说，我是你与类之间的**中介人**，你自己意识到和感觉到我是你自己本质的补充，是你自己不可分割的一部分，从而我认识到我自己被你的思想和你的爱所证实。(4)在我个人的生命表现中，我直接创造了你的生命表现，因而在我个人的活动中，我直接**证实**和**实现**了我的真正的本质，即我的**人的本质**，我的**社会的本质**。

我们的生产同样是反映我们本质的镜子。"①

马克思在《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》中的这段话，可以证明"人的对象化"中存在着美。

第二，"人化的自然界"和"人的对象化"，这是马克思从人的生产劳动中主客观关系的角度提出来的命题。只有对主体人的主观方面来说，对象(产品)才能成为"人的对象化"；只有"从主观方面去理解"，而不是机械地、直观地去理解，对象（产品)才是"自然的人化"。这里，如果说"人的对象化"和"自然的人化"本身是美的所在，那么，这个事实本身就说明人的美感也是从这儿诞生的。马克思说："人同世界的任何一种**人的**关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱，——总之，他的个体的一切器官，正象在形式上直接是社会的器官的那些器官一样，通过自己的**对象性**关系，即通过自己**同对象的**关

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第37页。

系而占有对象。对人的现实性的占有，它同对象的关系，是人的现实性的实现①，是人的能动和人的受动，因为按人的含义来理解的受动，是人的一种自我享受。"②马克思还说过，我的对象只能是我的本质力量的确证，因为任何一个对象对我的意义，都以我的感觉所及的程度为限。所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。一切人的感觉，都是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。

这些话存在着语言晦涩的毛病，论证方式也没有摆脱思辨哲学的味道，而且在意思上也不都正确，但是，它说明了美感是在人的生产劳动中，由于"人的对象化"和"人化的自然界"而产生出来，则还是清楚的。

动物也有感觉器官，但它没有美感，没有美感情感。孔雀开屏不是在有意识地炫耀美，而是在刺激和吸引异性。蝴蝶喜欢花，也不是它会欣赏，而是汲取花中营养的生物活动本能。美感只能是一种社会人的本性，是在有了生产劳动之后才出现的带社会性的人类感受特征。

第三，人与现实审美关系的水平是随着"人的对象化"、"人化自然界"的程度变化而变化，发展而发展的。只有借助于"人的对象化"水平的提高，人的审美能力才能随之提高。"囿于粗陋的实际需要的感觉只具有有限的意义。"③当然，美和美感，生产和消费，创造和欣赏，是一个事物的两个方面，它们相辅相成，互相促进，互相影响。但是，毕竟生产对象(包括艺术对象)创造出懂得美和具有欣赏能力的主体起第一位的作用。

马克思认为，要想充分发展人的审美能力，必须消灭异化现象。"私有财产的扬弃，是人的一切感觉和特性的彻底解放"④。到

---

① 因此，正象人的**本质规定**和**活动**是多种多样的一样，人的**现实性**也是多种多样的。——马克思原注。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第123—124页。

③④ 《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页，124页。

了共产主义，“人化的自然界”达到极高的程度，人的本质会得到更充分的确证，人的美感会发展到不受任何“自我异化”限制的水平：

> “这种共产主义，……它是人和自然界之间、人和人之间的矛盾的**真正**解决，是存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和类之间的斗争的真正解决。它是历史之谜的解答，而且知道自己就是这种解答。”①

在扬弃了私有制的时代，人类美感已从感觉的必然王国迈进自由王国。作为人的“一种自我享受”的美感，真正成了“对人的现实性的占有”。而这种“占有”和“享受”，在马克思看来，当然是通过更高程度的“人的对象化”实现的。马克思在写作《手稿》十多年之后，在《政治经济学批判大纲》中，进一步强调，到了铲除私有制的时代，“财富”就成了“无限地发掘人类创造的天才，全面地发挥、也就是说发挥人类一切方面的能力，发展到不能拿任何一种**旧有**尺度去衡量的那种地步”，“就是不在某个特殊方面再生产人，而要生产完整的人”②。

可见，“人化的自然界”与人的审美是有密切关系的。马克思恰恰是在一种比较广阔的背景上，即从人的生命活动和生产活动同自然界的关系上，为探讨美和美感的本质摸索了一条前进的道路。

马克思看到，从整体上讲，人虽说也是“自然的一部分”，是自然的形成物，但人在自己的实践中形成了一种具有创造能力的族类本质，他不单是适应自然，而是驾驭自然，改造自然，按自己的目的和欲望，赋予自然以新的形式。在这个过程中，人逐渐掌握了对象的尺度和变化的规律，同时也就形成了由于适应对象

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第120页。

② 《政治经济学批判大纲》(草稿)中译本，第3分册，第104—105页。

存在而萌发的认识和欣赏感情，对象在主体心理成为“人化的自然界”，人在他的对象中直观自身。这样，从美学眼光看，美和美感就产生了。马克思从研究人的生产劳动的本质特征中，揭破了深奥的美学之谜，这应该说是马克思的一个创造。

当然，马克思的“人化的自然界”思想，也有与以往思想材料的批判继承关系。早在《手稿》前，德国古典哲学家和美学家就有类似的提法。席勒说过：“只要人在他的最初的自然状态中仅仅是被动地接受感性世界，仅仅是感觉感性世界，他就仍然是和这个世界完全同一的，而且正好因为他自己仅仅是世界，所以对他来说并不存在着世界。只有当他在审美状态中把世界放到自己以外去或者**观照**世界的时候，他个人才与世界分开，世界才对他出现”①。黑格尔在《美学》中也谈到，人通过实践的活动来达到认识自己，人“在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实”②。费尔巴哈也有同样的意思，认为“人的本质是在对象上面向你**显现**出来的：对象是人的**显示**出来的本质，是人的**真正的、客观的**‘我’。不仅精神的对象是这样，连**感觉的**对象也是这样的。那些离开人最远的对象，**因为**是人的对象，并且**就它们**是人的对象而言，乃是人的本质的显示。月亮、太阳和星辰都在向人呼喊……认识你自己。”③可见，马克思的思想有着深厚的渊源。但马克思并没有停留在他们的脚下，他实际上冲脱了古典哲学思想的巢臼，因为马克思是从人进行生产实践活动这个唯物主义的基础上，提出“人化的自然界”的思想的。马克思一方面把“人化自然”的思想完善化、系统化，一方面又把这个命题的认识论基础翻了一个个儿，这才是马克思“人化的自然界”思想可宝贵的地方。

---

① 席勒：《美育书简》第25封信，见《古典文艺理论译丛》1963年第5册，第81页。

② 黑格尔：《美学》第一卷，第39页，人民文学出版1979年版。

③ 费尔巴哈：《基督教的本质》，引自《十八世纪末一十九世纪初德国哲学》，商务印书馆1975年版，第547页。

“异化劳动”与美

上面讲的是人在“一般劳动”下“人的对象化”与审美的关系，那么在所谓“异化劳动”下的情况又是怎样呢？

马克思认为，这种情况的复杂性是包含着双重劳动在内。“异化劳动”包括在“一般劳动”之中，不过它是被私有制度给“异己化”、“敌对化”了，也就是说，人还按着“人的对象化”的创造规律劳动着，但体现生产者（主体）本质力量的产品倒成了生产者本身异己的、对立的存在。产品不属于他，反而压榨他，剥削他，奴役他，破坏他的生命生活，也破坏他的审美感情。

> “劳动为富人生产了奇迹般的东西，但是为工人生产了赤贫。劳动创造了宫殿，但是给工人创造了贫民窟。劳动创造了美，但是使工人变成畸形。劳动用机器代替了手工劳动，但是使一部分工人回到野蛮的劳动，并使另一部分工人变成机器。劳动生产了智慧，但是给工人生产了愚钝和痴呆”①。

工人在自己的劳动中不是肯定自己，而是否定自己，不是感到幸福，而是感到不幸，不是自由地发挥自己的体力和智力，而是使自己的肉体受折磨、精神遭摧残。工人在劳动之外感到自在，舒畅，而在劳动时就觉得不自在，不舒畅。他的劳动不是自愿的，而是被迫的强制劳动。劳动不是自身需要的满足，而只是满足劳动需要以外的其他需要的一种手段。马克思说，这种“人在其中使自己外化的劳动，是一种自我牺牲、自我折磨的劳动”②。

这种状态下的劳动，是妨害美的创造的。它对美和美感的发展

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第93页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第94页。

是一种有形无形的束缚。马克思后来在《资本论》中进一步论证了资本主义生产同诗歌等文艺创造的敌对性，诗人、艺术家不得不为资本家谋取利润而工作，这是私有制度下“异化劳动”的本质方面。

但是，马克思并没有否认“异化劳动”状态下仍可以创造美，仍有美感的进步和发展。“异化劳动”状态下人类的物质文明和精神文明，归根结蒂还是劳动人民创造的。“人性复归”并不是复归到野蛮的原始氏族共产主义那里去。马克思指出，“这种复归是完全的、自觉的而且保存了以往发展的全部财富的”①。这种“财富”，毫无疑义包括“异化劳动”时代积累的一切积极的东西。所谓“妨害”并不是没有；所谓“敌对”也不是取消。如果把马克思“异化劳动”的论述，看成是根本消灭美和美感的论述，那与马克思的原意就孛谬了。事实上，马克思对奴隶时代、封建时代的文明和美，特别是对资本主义时代创造的文明和美，一直给予高度的评价。马克思在《手稿》中讲的“异化劳动”，只是揭示和强调这种劳动的内在矛盾和反映阶级对立的状况，揭示私有制的不合理，并没有排除“异化劳动”仍在“一般劳动”的大的范围内，并没排除“异化”、“外化”也是一种特殊的“对象化”、“物化”。在“异化劳动”的有害状态下，人类仍然在创造着美，仍然在丰富着自己的审美意识，发展着自己的美感，这才是符合马克思精神的人类美和美感发展的历史辩证法。

让我们来具体看看马克思在《手稿》中是怎样论述资本主义制度下的异化问题的。

在资本主义制度下，工人阶级的异化是不可避免的。“资本家没有工人能比工人没有资本家活得长久。”为了生存，工人之间的竞争也很激烈。马克思指出，正是资本家把自己的资本转用于其他方面的这种能力，使得束缚于一定劳动部门的工人失去面包，不得不屈服于资本家的一切要求。结果，工人总是吃亏，总得为物质生活资料，为谋求工作而苦斗。就是在社会财富增长的情况

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第120页。

下，工资提高所引起的也只是劳动者的过度劳动。他们越是想多赚几个钱，越是不得不牺牲更多的精力和时间，以致完全放弃一切自由来替贪婪者从事奴隶般的劳动。这就缩短了劳动者的寿命，而这种寿命的缩短反倒对整个劳动者有利，因为这样就可以不断地产生对劳动的新的需求。工人阶级始终不得不牺牲一部分，以避免同归于尽。

随着分工的发展，随着资本的积累，工人日益完全依赖于劳动，依赖于一定的、极其片面的、机器般的劳动。随着工人在精神上和肉体上被贬低为机器，随着人变成抽象的活动和胃，工人越来越依赖于市场价格的一切波动，依赖于资本的运用和富人的兴致。这样，在资本主义制度下，工人的异化非但不能免除，而且达到了顶点。

《手稿》中的许多部分，马克思引用亚当·斯密的观点，以图说明资本制度下的劳动本身就是有害的，贫困来自现代劳动的本质。但马克思看出了资产阶级国民经济学的弊端，即它把工人完全同一匹马一样看待，“不考察不劳动时的工人，不把工人作为人来考察；它把这种考察交给刑事司法、医生、宗教、统计表、政治和乞丐管理人去做”①。显然这种考察是片面的，与劳动者的全人是脱节的，它只注意了个别的经济领域，而忽视了其他方面，结果只能是“把人类的最大部分归结为抽象劳动”，“把工人只当作劳动的动物，当作仅仅有最必要的肉体需要的牲畜”。我们从〔第一手稿〕的“工资”一节，看到了马克思所指的工人异化状况及其产生原因，也看到了马克思对资产阶级经济学家关于这个问题的保留意见。

劳动者降低为商品，是劳动者处于异化状态的基本形式。马克思在“异化劳动”一节，集中研究了私有财产“规律是怎样从私有财产的本质中产生出来的”。他不满意资产阶级国民经济学的

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第56页。

说明，认为它把应当加以论证的东西当作理所当然的东西。马克思给自己提出的任务是，不学国民经济学家的样子，用原罪来说明罪恶的起源，而是从经济事实出发，研究和弄清“全部异化和货币制度之间的本质联系”①。

马克思按着当时流行的批判语调指出：工人生产的财富越多，他的产品的力量和数量越大，他就越贫穷。工人创造的商品越多，他就越变成廉价的商品。物的世界的增值同人的世界的贬值成正比。劳动不仅生产商品，它还生产作为商品的劳动自身和工人，而且是按它一般生产商品的比例生产的。②这一事实不过表明：劳动所生产的对象，即劳动的产品，作为一种异己的存在物，作为不依赖于生产者的力量，同劳动相对立。对象化表现为对象的丧失和被对象奴役，占有表现为异外、外化③。

这种“异化劳动”的结果必然是这样：劳动者消耗在劳动中的力量越多，他亲手创造出来反对自身的、异己的对象世界的力量就越强大，归他所有的东西就越少，马克思还特别指出，越是在这种情况下，劳动者“他本身、他的内部世界就越贫乏”。无疑，劳动者“内部世界”的智力、情感和审美能力，也要受到压抑和削弱，因为许多方面美的欣赏权力和创造权力都被有产阶级占有了。

马克思在《手稿》中讲的“异化”理论，就是这样一种以传统概念表述的揭穿私有制剥削的新内容。这种“异化”理论，是对资本主义制度的抗议和控诉。

这里，我们应该注意到马克思同时指明了“异化劳动”是人类

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第90页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第90页。

③ 马克思在本手稿中往往并列使用两个术语“Entfremdung”（异化）和“Entäußerung”（外化）来表示异化这一概念。但是有时把后者用于另一种意义，例如，用于表示交换活动、从一种状态向另一种状态转化、获得，也就是说，用于表示那些并不意味着敌对性和异己性的关系的经济和社会现象。除“异化”这个术语外，马克思还使用“Selbstentfremdung”（直译是“自我异化”）这个术语。该术语表示：工人在资本主义基础上的活动、劳动是回过来反对工人自己的、不以工人为转移的和不属于工人的活动。

一般劳动的一种形态，它的产品也成为“人的对象化”，成为劳动的“外部的存在”。不过这不是“异化劳动”的特殊性，特殊性意味工人的“劳动作为一种异己的东西不依赖于他而**在他之外**存在，并成为同他对立的独立力量；意味着他给予对象的生命作为敌对的和异己的东西同他相对抗”①。

马克思非常详细地考察了一般劳动与异化劳动的区别，并且承认流行的资产阶级国民经济学所指出的劳动者在自己对象中的异化表现：工人生产得越多，他能够消费得越小；他创造价值越多，他自己越没有价值、越低贱；工人的产品越完美，工人自己越畸形；工人创造的对象越文明，工人自己越野蛮；劳动越有力量，工人越无力；劳动越机巧，工人越愚钝，越成为自然界的奴隶。但是，马克思不满意这个结论，他尖锐地批评了资产阶级国民经济学，指出它“**以不考察工人**（即劳动）**同产品的直接关系来掩盖劳动本质的异化**”②。这是问题的要害，是马克思所要阐述的关键所在。

一些论者在谈到这个地方时，以为上面所讲的异化现象就是异化的实质，并以此论劳动怎样创造美，异化劳动怎样破坏美，显然是与马克思论述的侧重点不一致。

那么，“工人同产品的直接关系”是什么呢？被资产阶级国民经济学掩盖了的“劳动本质的异化”指的又是什么呢？

马克思指出，劳动同它的产品的直接关系，是工人同他的生产的对象的关系。“当我们问劳动的本质关系是什么的时候，我们问的是工人同生产的关系”。资本家对生产对象和生产本身的关系，不过是这种关系的结果和证实。资产阶级国民经济学只是从工人同产品的非直接关系一面考察了工人的异化、外化。但异化不仅表现在生产的结果上，而且表现在生产行为本身中，表现在生产活动本身中。如果劳动者不是在生产行为本身中使自身异化，

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第91—92页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第93页。

那么工人怎么会同自己活动的产品相对立呢？产品不过是活动、生产的总结。因此，如果劳动的产品是外化，那么生产本身就必然是能动的外化，或活动的外化，外化的活动。这样，马克思就从论证产品的异化进入到论证生产关系本身的异化。这对理解“异化劳动”与美和美感的关系，显然就十分重要了。

对劳动(生产)活动本身的异化、外化，马克思说，首先，对劳动者说来，劳动是外在的东西，也就是说，不属于他的本质的东西。因此，劳动者在劳动中感到痛苦，不幸，爽然若失，如坐针毡。这一点我们在前面已经说到。这种异化劳动的结果，使人“只有在运用自己的动物机能——吃、喝、性行为，至多还有居住、修饰等等的时候，才觉得自己是自由活动，而在运用人的机能时，却觉得自己不过是动物。动物的东西成为人的东西，而人的东西成为动物的东西”①。

这是马克思认为的劳动本质的异化。这也正是资产阶级国民经济学讲异化劳动没有揭示也不可能揭示的问题。这样，马克思就做到了从两个方面考察人类异化劳动的作用：一是工人同劳动产品的关系；二是在劳动过程中劳动同生产行为的关系，即所谓“自我异化”的关系。

在此基础上，马克思从以上异化劳动的两个规定中推出第三个规定，即对人作为“类存在物”的异化。

“人是类存在物”，这是费尔巴哈的语言。马克思利用它，不是要表示抽象的人本学意义上的人的概念，而是企图说明人的本质怎样在异化劳动状态下发生的变化。人不仅在理论上和实践上把“类”当作自己的对象，而且把自身当作现有的、有生命的类来对待，当作普遍的因而也是自由的存在物来对待。在马克思看来，“人是自然界的一部分”。人的类的生活从物质方面说来是赖自然界生活。但人能生产，会实践，人的普遍性正表现在他把整个自

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第94页。

然界变成自己的无机的身体。人的物质生活和精神生活同自然不可分离，等于说自然界同人自身相联系。这本来是人与自然的天然的、和谐的关系，也是人作为“类存在物”的属性。但异化劳动使人的这种类生活关系也发生了变异：“第一，它使类生活和个人生活异化；第二，把抽象形式的个人生活变成同样是抽象形式和异化形式的类生活的目的。”① 也就是说，异化劳动使类同人相异化了，它使类生活变成了维系个人生活的手段。这样，马克思借用“类”、“类生活”等概念，揭示了异化劳动给人的类本质造成的改变和丧失。

我们知道，马克思所说的类生活就是指“生产生活”，“而人的类特性恰恰就是自由的自觉的活动”。这是人跟动物生命活动的最本质的区别。“动物和它的生命活动是直接同一的。动物不把自己同自己的生命活动区别开来。它就是这种生命活动。人则使自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象。他的生命活动是有意识的。……正是由于这一点，人才是类存在物。”② 可是，异化劳动把这种关系颠倒过来了。本来，劳动本身应该是人的自觉的、有意识的、自由活动的对象和目的，而异化状态下，人的生产生活、生命活动，却变成了维持肉体生存需要的手段。自然界从人那里异化掉了，类特征也从人那里被异化掉了。人的自由自觉的活动受到了极大的损害。正是在这个前提下，马克思提出了人的审美本质也受到极大妨害的思想，论证了生产活动中的审美本质问题。所以我们说“异化劳动”与美学是有密切关系的。

生产活动中的审美实质

正因为人是有意识的类存在物，并把类看作自己的本质，所

①② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第96页。

以“通过实践创造对象世界，即改造无机界”，就成了人的本质的基本标志。

人能够“创造对象世界”，创造“第二自然”，这不是凭空产生的。它既不是上帝的旨意，也不是精神的幻影，而是实实在在人的意志和意识的表现，是人的能动作用的产物。在这种创造对象世界、改造无机界的实践中，人当然要按照对象的属性和规律来进行，当然要按照有意识有目的的需要来进行，当然不只是满足主体物质上的需要，还须满足主体自由心灵的需要，因此，在这个创造“对象世界”的过程中，美也就被创造出来，人的审美感也就在这个实践中逐渐产生和发达起来。马克思说：

> “诚然，动物也生产。它也为自己营造巢穴或住所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等。但是动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而人的生产是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人甚至不受肉体需要的支配也进行生产，并且只有不受这种需要的支配时才进行真正的生产；动物只生产自身，而人再生产整个自然界；动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地对待自己的产品。动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”①

这里，马克思第一次从人的生命活动的本质出发考察美的产生，第一次把美同人的生产活动（即劳动本身）联系起来，第一次在动物与人的生产比较中揭示美的规律，这在人类美学史上也是破天荒的事情。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 96—97 页。

首先，我们从《手稿》中的大量论述可以看出，马克思指明人的生命活动的有意识性，人把自己的生命活动变成自己的意志和意识的对象，有了这个前提，人才会自由自觉地对待自己的生产，才会自觉地创造美的事物。

其次，根据马克思的观点，人的自由自觉的有意识的生活，也就是生产生活，也就是劳动本身。人主要在创造世界和改造世界的实践中确证自己的本质，而且也只有在这个实践中才能确证自己的本质。因此，一切美的事物都是在人类的生产劳动中产生的。美和生产是肉血相连的，一切美都是人类劳动的英俊的女儿。

再次，生命活动、生产生活的性质包含着“一个种的全部特征、种的类特性”，而人能“按照美的规律来建造”，正是人的类特性之一。这个“美的规律”，本质上也就是人从事生产生活、生命生活和劳动本身的规律。

目前学术界大多数人认为这里的“美的规律”，即马克思在上文所指的“物种的尺度”和人本身“内在的尺度”。也有人认为只是前者，或者认为既有前者也有后者，二者有机结合。这些意见不无合理的方面。但是联系马克思论述的全文看，这些意见总嫌有点片面。我们认为，马克思这里讲的“美的规律”，应理解为人与动物在生产和生命活动上区别的总和。在“人也按照美的规律来建造”这句结论性话的前面，有个概括整个一段内容的“因此”，它决不是仅仅指两个“尺度”而言。马克思是在讨论与动物生产相区别的人的物质生产整个特征之后，提出这个著名的历史唯物主义命题的。

从马克思论述的全文看，所谓“美的规律”至少包括这样几个层次：一、美的规律反映的是人的自觉、自由、有意识活动的本质特征；二、美的规律是对人的全面生产的肯定，是对把生产活动本身作为意志和意识对象的肯定；三、美的规律，实际上是人如何摆脱肉体的需要，真正进行人的生产的规律；四、美的规律也是人能动地创造性地“再生产整个自然界”的诸种规定；五、美

的规律包括人怎样脱离直接肉体联系，自由地对待自己的产品的内容；六、美的规律是人按照各种物种尺度、并用主体内在尺度衡量对象的规律。这一切综合起来，才能对“美的规律”的说明相对地完整一些，充分一些。这种从多方面来归纳“美的规律”的因素，才比较符合《手稿》的原意。倘若仅从“种的尺度”和“内在尺度”来考察“美的规律”，固然也讲出了一些内容，但人对动物的绝对优势还没完全表述清楚。我们看到，马克思在论述“人也按照美的规律来建造”之后，紧接着讲的就是：

> “因此，正是在改造对象世界中，人才真正地证明自己是**类存在物**。这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产，自然界才表现为**他的**作品和他的现实。因此，劳动的对象是**人的类生活**的**对象化**：人不仅象在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身。因此，异化劳动从人那里夺去了他的生产的对象，也就从人那里夺去了他的**类生活**，即他的现实的、类的对象性，把人对动物所具有的优点变成缺点，因为从人那里夺走了他的无机的身体即自然界。”①

这三个“因此”是极其重要的。它是“人也按照美的规律来建造”推导出来的直接结论。反过来，它便是人之所以按照美的规律进行创造的根本原因。在探讨美的规律的时候，忽视这三个“因此”的内容，忽视从人的总体特征和“人的对象化”劳动出发，不把“美的规律”看成一个非常复杂的东西，显然欠妥当。

《手稿》中，马克思一直强调“美的规律”的极其丰富性，用一种或几种既定的法则来框住“美的规律”，是永远也办不到的。自然界“种”的尺度和属性的丰富性，“人的本质客观地展开的丰富

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第97页。

性，主体的、人的感受的丰富性”，决定着“美的规律”的丰富性。“美的规律”是不断发展的，没有穷尽的。我们只能从暂时性方面去发现美的规律的真理性，而不能终极“美的规律”。

从这里，我们可以更清楚地认识到为什么在异化状态下人仍然按照美的规律塑造物体。

异化劳动造成了人从自己的劳动产品、自己的生命活动、自己的类本质中异化出去。但这并不是指人根本改变人的生产活动的属性，并不意味着人回到了动物界，泯灭了与动物“生产”的差别。异化劳动，限制、妨害、压抑了人按照美的规律来建造的能力，使他自由地按照美的规律去塑造物体的能动性受到一定破坏和剥夺，使他同自身的审美关系只有通过人同他物的关系才能得以证实和表现，但他还是在这种反常的状态下创造着美和世界。不然，异化劳动条件下人类创造的高度物质文明和精神文明就无法解释。

马克思在《手稿》中论述私有财富和共产主义时说过：“通过**私有财产**及其富有和贫困——物质的和精神的富有和贫困——的运动，正在产生的社会发现这种**形成**所需的全部材料；同样，**已经产生**的社会，创造着具有人的本质的这种全部丰富性的人，创造着**具有丰富的、全面而深刻的感觉**的人作为这个社会的恒久的现实。”① 这段话很难懂，在原稿中马克思也是划去了的，看来可能是考虑文章层次上的衔接。但就其内容看，这段文字还是可取的。马克思实际上指出了异化状态下仍然需要人和社会的全面性。马克思的这一思想，可以看作是对异化劳动下为什么会创造美和发展美感的一个说明。

马克思不是空想社会主义者。他承认“自我异化的扬弃同自我异化走的是一条道路”②。他批判了狭隘的、粗陋的共产主义空

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第126—127页。
② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第117页。

想学说，用费尔巴哈的术语，表述了还处于萌芽状态的自己的辩证唯物论的共产主义观点：共产主义是私有财产即人的自我异化的积极的扬弃，因而是通过人并且为了人而对人的本质的真正占有。马克思认为，“历史的全部运动，既是这种共产主义的**现实**的产生活动即它的经验存在的诞生活动，同时，对它的能思维的意识说来，又是它的**被理解到**和**被认识到的生成**运动。”① 这样，从异化劳动的角度，马克思就完成了它的否定之否定的过程；这样，马克思也就为人的本质——包括审美本质——的真正占有和发挥，找到了正确的解决途径。

马克思得出结论：异化的扬弃，“只有通过共产主义的实际实现才能完成。要消灭私有财产的**思想**，有共产主义**思想**就完全够了。而要消灭现实的私有财产，则必须有**现实的**共产主义行动。历史将会带来这种共产主义行动，而我们**在思想中**已经认识到的那个正在进行自我扬弃的运动，实际上将经历一个极其艰难而漫长的过程。但是，我们必须把我们从一开始就意识到这一历史运动的局限性和目的，并有了超越历史运动的觉悟这一点，看作是现实的进步。”② 马克思这一共产主义是种消灭私有制和私有观念实践的思想，无疑也为人类完全“按照美的规律来建造”指明了必由之路。

美的本质和自然美

在美学领域，大概最艰难的就是关于美的本质的问题了。两千多年来，不知多少思想家为它搅尽脑汁。可是它似乎一直是一个一抓到手就滑掉的“泥鳅”，是一个争论不休的“谜”。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 120 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 140 页。

柏拉图对美谈了那么多见解，最后还是不无感慨地说“美是难的”。歌德认为美是不可言状的东西，不必要通过一些抽象名词把美化成一种概念，他讥笑美学家给美下定义是“自讨苦吃”。

但是，美学史上仍不乏美的本质的勇敢探索者。康德讲，美是主观的，它是客观事物的形式符合人的主观目的，美既是物的形式，又是主观先验的东西。席勒则说，人在外物中看到自己的智慧和创造，这个能反映人自己的“外观”就是美。黑格尔自以为凭着他的辩证思维方法，完全可以揭示美的本质，他发现，美可以有许多方面，过去是这个人抓住这一方面，那个人抓住那一方面，都有片面性，经过批判总结，他得出“美是理念的感性显现”，美的本质是人的本质的对象化、外化。费尔巴哈又批判了黑格尔，认为美在客观，他把人自然化、生物化，然后指出人在对象化的外在世界见到美。可见，对美的本质的认识一直是在冲突和波折中前进的。这其中有唯心论和唯物论的区别，也有美在物和美在心之分。这两方面的区别又是交叉在一起的。这些美的探索者的意见推动了人们的认识，但毕竟没有根本解决问题。

那么，在马克思的美学观中，美的本质究竟是什么呢？

如果简要地概括马克思的观点，那就可以说：美的本质是劳动。这种说法，虽然简单，但却指出了一个事实：马克思第一次使美同人类的生产活动联系起来，第一次从人的最基本的实践活动中揭示美，因此使美学成了历史唯物主义的有机组成部分。

所谓“美的本质”，从根本上讲，即指美是如何来的，美的根源，美的原始基质在哪里。应该承认，黑格尔和费尔巴哈都注意到了美在于人的本质的对象化。不过，黑格尔把人的本质理解成神秘的思维和理念，费尔巴哈批评黑格尔，又把人的本质划定在生物的自然的人的范围内，“因为费尔巴哈不能找到从他自己所极端憎恶的抽象王国通向活生生的现实世界的道路。他紧紧地抓住自然界和人；但是，在他那里，自然界和人都只是空话。……要从费尔巴哈的抽象的人转到现实的、活生生的人，就必须把这

些人当做在历史中行动的人去研究"①。

马克思正是找到对美的本质认识从极端抽象的王国通向活生生现实世界道路的人。他对黑格尔、费尔巴哈的观点进行了批判的改造，在《手稿》中，他就指出，美是在人区别于动物的生产劳动中产生的，它反映的是带有社会性的、历史存在的人的有意识的生产活动的本质。这时马克思在世界观和理论术语上都保留着费尔巴哈的痕迹，但过了不久，就彻底摆脱了费尔巴哈，提出"人的本质……在其现实性上，它是一切社会关系的总和"②的思想。一切人的感觉，包括美感能力，都是在一定的现实社会关系中历史地形成的。它既不是抽象、神秘、超验的精神产物，也不是孤立、直观、动物式的本能。物化在对象中的人的本质，也是人的社会关系总和的反映。而马克思认为，在种种社会关系中，劳动关系是最原始、最基本、最持久的社会关系，是决定其他一切社会关系的普遍的基因，从人到猿的转变过程中，从人的各种智力和情感的发展过程中，可以看到，劳动以及随之而来的交往和思维能力的进展，不仅最后"创造了人本身"，而且也创造了美和艺术。正是在自觉的、有计划的劳动当中，人与动物才最后划清了界线，才懂得了按照美的规律来塑造物体。这样，劳动不仅给人打上了最本质的烙印，而且也给劳动创造物打上了美的印记。

劳动的实践，使人的本质在对象中体现出来。人通过劳动，通过劳动产品，一方面在对象中掌握了自然(包括社会)方面的客观规律，一方面也在对象中看到了自己的心灵和才能。人不仅通过劳动及其产品得到了物质上的满足，而且还得到了精神上的愉悦和享受。是劳动，使人的本质转化成美的本质；是劳动，使不美的东西变成美的东西；是劳动，使初具美的因素的东西，变成

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第236—237页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第18页。

充分美的东西。正是在这个意义上，马克思曾表示过“劳动创造了美”①，也正是在这个意义上，我们可以说马克思认为的美的本质，就是自由地对待产品的劳动。不难想见，没有渗透和反映出人类劳动成果的东西是不美的；不和人类劳动发生关系的事物也是谈不上美的。美是社会生活中人类劳动的印记，同时也是人类劳动的产物。随着社会生活中人类劳动领域的扩展和丰富，美的领域也在不断的扩展和丰富；随着人类劳动技能的发展和提高，美的水平也在不断的发展和提高，如果俯视和回顾一下人类创造性劳动漫长而复杂的过程，我们不难发现，美正和人类劳动迈着同一个步伐，时而舒缓，时而急速。

马克思把美的本质确定在人类劳动——不是抽象的精神劳动，而是主要与物质生产相联系的生产劳动，这在美学领域是一场扭转乾坤的革命。这个结论，使我们抓到了美的渊源和变化规律，有条件认识美的发展的真实的历史。这个结论，也特别鲜明地揭示出人民、只有人民是美的创造者的唯物主义原理。这里，我们想起了恩格斯的一段话，这对理解马克思的美学观是意味深长的：

“大自然是宏伟壮观的，为了从历史的运动中脱身休息一下，我总是满心爱慕地奔向大自然。但是我觉得，历史比起大自然来甚至更加宏伟壮观。自然界用了亿万年的时间才产生了具有意识的生物，而现在这些具有意识的生物只用几千年的时间就能够有意识地组织共同的活动：不仅意识到自己作为个体的行动，而且也意识到自己作为群众的行动，共同活动，一起去争取实现预定的共同目标。现在我们已经差不多达到这样的程度了。观察这个过程，眼看我们星球的历史上还没有过的情况日益临近实现，对我说来，这是值得认

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第93页。

真观察的景象，而且我过去的全部经历也使我不能把视线从这里移开。”①

是什么使几千年的历史发生如此巨大的变化？是什么创造了比大自然宏伟壮观得多的世界？是什么创造了和正在创造着令人兴叹的美？是人，是人的劳动，是人组织起来的共同奋斗。正是这种伟大的世界观，使对美的本质的认识提到了科学的境地。

这里马上就会提出这样一个问题：那么“自然美”怎么看呢？马克思认为“自然美”的本质也在于劳动吗？

我们说：是的。

前面我们讲过，在马克思看来，实现“人化的自然界”的最基本的实践方式是物质生产劳动，但是马克思并没有忽视科学活动、艺术创造以及阶级冲突、社会风习等实践对实现“人化的自然界”的作用。他在《手稿》中论述“异化劳动”时曾说：“人（和动物一样）靠无机界生活，而人比动物越有普遍性，人赖以生活的无机界的范围就越广阔。从理论领域说来，植物、动物、石头、空气、光等等，一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象，都是人的意识的一部分，是人的精神的无机界，是人必须事先进行加工以便享用和消化的精神食粮；同样，从实践领域说来，这些东西也是人的生活和人的活动的一部分。人在肉体上只有靠这些自然产品才能生活，不管这些产品是以食物、燃料、衣着的形式还是以住房等等的形式表现出来。……自然界，就它本身不是人的身体而言，是人的**无机的身体**。人靠自然界**生活**。这就是说，自然界是人为了不致死亡而必须与之不断交往的、人的**身体**。所谓人的肉体生活和精神生活同自然界相联系，也就等于说自然界同自身相联系，因为人是自然界的一部分。”②这里的表达和思想

① 《马克思恩格斯全集》第39卷，第63页。
② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第95页。

有唯心主义的成分，这我们在第三章已经指出过了。但是，马克思从多方面指出自然界同人的生命活动和生产活动的关系，指出人与自然界是一种辩证的统一体，则为我们认识自然美提供了宝贵的思想线索。

马克思说过：为了创造同人的本质和自然界的本质的全部丰富性相适应的人的感觉，无论从理论方面还是从实践方面来说，人的本质的对象化都是必要的。①星空、皓月、大海、沙漠、青山、丛林，没有经由人去改造，但人们欣赏它，因为在它们身上，人们发见美的程度同样反映着人类通过劳动征服自然的历史尺度，同样是跟人类劳动发展的一定阶段分不开的。人和自然之间的审美关系，最终还是由人把自然当作“材料、对象和工具”的劳动生产水平决定的。我们对“人化的自然界”，不能仅仅理解为经过劳动物化了的具体创造对象。随着人的生产水平的提高，随着人的智力和审美能力的进步，自然界愈益成为人的物质和精神上的活动范围，人们也愈来愈能欣赏虽没经人改造，但却反映着人类改造的未来和憧憬的自然景色。这些自然景物与人为敌和对人有害的因素已经消失，人们有信心、有能力观赏它的感性形式，人们并开始把这种感性形式同自己的生产劳动和生活实践联系起来，这样，许多昔日凶猛的、狂暴的、奇特的、不可捉摸的景象，就不再给人以恐怖感、压抑感和欣赏痛感，而是从这种与人的本领争奇斗妍的感性形式中，得到一种启迪，一种鼓舞，一种同生活息息相关的美感愉快，象车尔尼雪夫斯基所说的：“在动物界我们看到了生活；植物界使我们想到生活。”②这时的自然界对人就成为美的了。所以，离开人征服自然的劳动，是谈不到自然美的。

学术界有一种有影响的意见，认为“自然美”是因为把自然比

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页。

② 《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第32页。

拟成“人化的自然”。例如讲，诗人用绚丽的朝霞来象征青春，来比喻生活中茁壮成长、具有无限生命力的新生事物，那是因为人在朝霞的自然特性中熔铸了自己对“青春”、对“新生事物”的理解。他们认为自然美“其实是社会美”，是某种社会美的比喻和象征。这种说法在文学创作理论上有一定道理，例如晚峰清苦、青山点头、柳絮轻狂、山河带笑、蜡烛垂泪、花鸟凝愁，这些拟人化的写法，倾注了作者对人生世态的认识。但用比喻和象征来说明“自然美”的本质，就不十分恰当。按照马克思的思想，无论自然美，还是人工美（或曰社会美），都是人类按照自己的本性，按照认识到的美的规律发现和创造的。如果把自然美仅仅说成是社会美的象征、比喻、凭借和寄托，那么自然美的客观属性就不见了。有些自然美，也并不能简单地与社会美对应起来，如神奇的黄山风景，杂乱的云南石林，美丽的海螺贝壳，你能说它寄寓了什么社会美呢？我们只能说，人在劳动和生活中培养的审美能力，已经发展到把这一切看作是“人的精神的无机界”，看成是给人愉悦的东西了。自然美本身是发达起来的、审美的、社会的感觉的客观标志。自然美只有对美感说来才是现实的。比如自然界作为一般艺术描写的独立对象在古希腊艺术中就很不突出。直到文艺复兴时代，纯风景画才作为人面对自然美的欣赏能力的第一个表现出现在欧洲艺术中。这说明自然美的产生是与审美感密不可分的。

对待“自然美”的问题，还有一种意见主张自然的美就在自然物的自然属性本身，比如说色彩，光泽，比例，秩序，有机的统一等等，以此来强调自然美的充分客观性。他们甚至说：在没有人类出现以前自然美就客观地存在着。这种说法指出了自然美的某些现象，但终究还是没有揭示自然美的本质。人们会跟着发问：那为什么色彩、光泽、比例等物理现象就一定是美的呢？

诚然，马克思在《资本论》中说过：“正如劳动过程最初只是发生在人和未经人的协助就已存在的土地之间一样，现在在劳动过程中也仍然有这样的生产资料，它们是天然存在的，不是自然

物质和人类劳动的结合"①。有些自然美的因素，象马克思这里所说的那种"生产资料"一样，"是天然存在的"。可是，这只是存在着形成自然美的条件，还不是自然美本身。因为"自然美"也只有到了人类进行生产劳动，实现了人的本质的对象化时才出现的。自然本身的某种属性美不美，是对人才起作用的，而且哪种属性才美，哪种属性不美，也是随着"人化自然界"的程度而历史地变迁着的。马克思在《手稿》最后一条注释中这样讲到："现在也已经很清楚：如果没有人，那么人的本质表现也不可能是人的"②。马克思在批评费尔巴哈只强调"自然科学的直观"而将历史放在视野之外时指出，就是"纯粹的"自然科学也是由于人们的感性活动才达到自己目的和获得材料的。人类连续不断的感性劳动和创造，才是"整个现存感性世界的非常深刻的基础"。自然界固然是先于人而存在的，但"只有在人被看作是某种与自然界不同的东西时才有意义"，因为"这种先于人类历史而存在的自然界，不是费尔巴哈在其中生活的那个自然界，也不是那个除去在澳洲新出现的一些珊瑚岛以外今天在任何地方都不再存在的、因而对于费尔巴哈说来也是不存在的自然界"③。

动物不对什么东西发生"关系"，而且根本没有"关系"。对于动物说来，它对他物的关系不是作为关系存在的，因而，对动物无所谓"自然美"的存在。我们说自然美是客观的，因为它只有对人、对人的实践活动才存在。没有"人的对象化"，再"美"的"自然美"也是潜在的。法国科学家、文艺理论家布封的话不无道理：在这些荒野的地方，没有道路，没有交通，没有任何人类智慧的痕迹；人要想走进这些荒野，就只有循着野兽闯开的窄径；并且要随时提心吊胆免得变成野兽的食粮，荒野的吼声既使他震惊，那

---

① 《马克思恩格斯全集》第 23 卷，第 208 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 178 页，注①。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 49—50 页。

一片冷落凄凉的沉寂又使他心悸，他只好往回跑了。他说：“生野的自然是丑恶的，死沉沉的。”①可见，与人的生活和劳动没有发生直接或间接的关系以前，自然界的状态不会是美的。人类在没有能力控制自然力的时候，人们就象牲畜一样服从它的权力。

今天人们看花美，但普列汉诺夫说得好，花对还没有进入农耕和畜牧时期的原始狩猎民族说来，就不美；我们今天看某些宇宙天体间的变化现象并不怎么觉得美，很可能到了未来，人们看这些宇宙奇观比观赏西湖美景还有兴味。所以，“自然美”问题不在于确定某物有某种美的属性的潜能，而在于怎样使这些物的潜能属性成为人的审美属性。古人云：“珠玉不睹乎外，则王公不认为宝。”②自然物本身所具有的某种审美属性只有在与人的“人化自然”的能力、人的审美水平相结合的运动过程中才存在着。“自然美”是发展的，变动的，静止、孤立地指出某种物理的、自然的属性为美的属性，其结果只会使美的观念凝固化，抽象化，而不能把美作为一种关系，一种价值，一种人的本质力量在对象中形象地肯定自己的劳动来加以考察。例如德国美学家斐西洛所说的一比一点六一八“黄金段”；又如英国画家霍格斯说的“物的形状，由种种线造成。线有直线与曲线。曲线比直线更美。”③这种比例关系和线条形状，怎么能就说成是美的标准呢？

马克思在《资本论》第一卷中说过这样的话：“动物和植物通常被看作自然的产物，实际上它们不仅可能是上年度劳动的产品，而且它们现在的形式也是经过许多世代、在人的控制下、借助人的劳动不断发生变化的产物。”④马克思在批评费尔巴哈对自然界

---

① 《布封文钞》，人民文学出版社版，第89页。
② 荀子：《天然》。
③ 引自丰子恺：《艺术趣味》，第12页，开明书店版。
④ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第206页。

的形而上学观点时还指出，我们周围的感性世界，“决不是某种开天辟地以来就已存在的、始终如一的东西，而是工业和社会状况的产物，是历史的产物，是世世代代活动的结果”，甚至连最简单的“可靠的感性”的对象也只是由于社会发展才提供的。①1882年4月，马克思只身赴阿尔及尔治病，他在返回时取道摩纳哥的路上给幼女爱琳娜发一信，其中说：“这里大自然很美，而且它还经过艺术的修饰，我指的是魔术般地出现在不毛的山岩上的花园，它们有时顺着陡坡倾斜而下，直到迷人的蓝色大海，宛如巴比伦空中花园的平台。”② 这就表明，马克思并不单在自然物的某种自然属性本身寻找美，他总是把自然美与人类世代的劳动、与人的创造精神联系在一起。“自然美”的本质，同样要从人的劳动本质上去考察。如果我们将一匹高头骏马和一盆清秀兰花仅仅看成是它们形体或色调的美感，或者单纯认为它们是人的“英勇”和“清高”品格的象征和化身，那就偏颇了。它们的美，无不浸透着人们长期驯养、栽培劳动的结果。中国古代神话中的羿射九日的传说，只能证明当时人类在炎毒烈日的烤炙下的微薄能力和乞求，当人们能够利用日光造福于人类时，太阳在人们心目中的形象也就是很美的了。

恩格斯曾经说过：

> “大自然——斯芬克斯向每个人和每个时代提出了问题。谁能正确回答这个问题，谁就幸福；谁不能回答或不能正确回答这个问题，谁就落入斯芬克斯的魔爪，他所找到的，不是美貌的未婚妻，而是一只凶暴的牝狮。”③

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第48页。
② 《马克思恩格斯全集》第35卷，第322页。
③ 《马克思恩格斯全集》第1卷，第633页。

恩格斯的这一思想，很接近认为“劳动创造了美”。它告诉我们，单纯的自然界本身无所谓美丑可言，人类通过劳动，掌握了它的规律，征服了它，它就是美的；人类如果还不认识它，不能驾御它，不能在自然对象上留下创造性想象和劳动的痕迹，那它对人就还是丑恶的野兽和魔鬼。恩格斯认为，自然主义的历史观之所以是片面的，因为“它忘记了人也反作用于自然界，改变自然界，为自己创造新的生存条件”①。这对我们认识自然美的本质实在具有方法论的意义。

谈到这里，不能不使人联想到关于“金银审美属性”的争论：难道金银的天然光泽，这种美的属性，不是金银本身所固有，还是别的什么外加给它们的东西吗？难道金银美不就在自身的光芒色彩吗？

我们还是来看看马克思是怎样回答这个问题的。

马克思在《政治经济学批判》里讲道：“一方面，自然界本身赋予金以纯粹结晶的形式，使它孤立存在，不与其他物质化合，或者如炼金术士所说的，处于处女状态；另一方面，自然界本身在河流的大淘金场中担任了技术操作。因此，对人说来，不论淘取河里的金或挖掘冲积层中的金，都只需要最简单的劳动；而银的开采却以矿山劳动和一般比较高度的技术发展为前提。”②可见，混在河沙和埋在地层中的金银，只是“处女状态”的矿物，它们还反射不出什么光芒色泽的，这时的金银，还谈不上外表美不美的问题。只有经过加工、劳动，按照它们固有的规律进行制作，它的潜在的美的属性才表现出来，而这种美又只是对社会的人才存在的。马克思在《资本论》中强调：“这些物，即金和银，一从地底下出来，就是一切人类劳动的直接化身。”③

① 恩格斯：《自然辩证法》第209页，人民出版社1971年版。

② 《马克思恩格斯全集》第13卷，第146页。

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第111页。

马克思承认金银有构成审美的自然属性，指出它们“比值高，耐久，比较不易损坏，在空气中不氧化，特别是金，除王水外不溶解于其他酸类”，这些自然属性，使它成为货币贮藏的天然材料。同时，“银反射出一切光线的自然的混合，金则专门反射出最强的色彩红色”，这些色彩的感觉都是“一般美感中最大众化的形式”①。马克思在1857至1858年的《政治经济学批判》草稿中还引述说，“明晃晃的黄金是所有金属中最华美的，因此，早在古代它就被称为金属中的太阳或金属之王。……黄金有惊人的延展性；一克冷可以抽成500英尺长的丝，敲打成厚度不到$\frac{1}{200000}$〔英寸〕的箔。”②表明金银经过加工后有突出的审美形式。但是，另一方面，马克思也看到金银的美又包括特定的社会内容，由于金银的稀少和贵重，由于它的光泽和华美，尤其是“由于资产阶级生产必须把财富在一种唯一的物的形式上作为物神结晶起来，金银就成了这种财富的相应的化身”③。它成了满足一部分人奢侈、豪华欲望的象征。正是这两种属性辩证统一地存在着，所以金银才成为人们长久的审美对象。金银的自然属性是不变的，但它的社会审美属性在人类社会关系具体体系中的地位和作用都是变更的。金银以及一切自然物的美，不单存在于自身，而还必然存在于同他物（主要是社会人）的一定条件的相互联系之中。否则，我们就不好解释为什么在有些特定的场合金银对人恰恰起审美反感，更不好理解列宁讲到的：当全世界范围取得胜利以后，在世界几个最大城市的街道上用金子修一些公共厕所，让人们不忘记人类怎样为了金子缘故而互相杀戮的。④

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中也说过，“那些仍然被贵金属的感性光辉眩惑，因而仍然是金属货币的拜物教徒的民族，

---

① 《马克思恩格斯全集》第13卷，第144、145页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第122页。

③ 《马克思恩格斯全集》第13卷，第145页。

④ 《列宁全集》第33卷，第90页。

还不是完全的货币民族。"[①]这就说明，仅仅迷恋于金、银的自然属性，把这些属性作为价值尺度的永恒标准是愚蠢的，这是一种"为感性外表所眩惑的关于财富本质的美妙幻想"[②]。金银的社会审美属性随着大工业和商业经济的发展也在急剧变化。以闪闪发光的辉煌金币来炫耀财富、奢侈和华贵的时代渐渐被新的价值观念的时代所替代。现代资本主义已超出了金属货币拜物教的范围。这不进一步说明，金银作为审美对象，是社会的、历史的产物吗？这不进一步否定了金银的审美属性仅仅在他们自身的自然属性吗？可见，一切自然美的本质也在于人类劳动。

美感的社会性质

恩格斯说，马克思的学说是"在劳动发展史中找到了理解全部社会史的锁钥的新派别"[③]。马克思用劳动的观点说明了美的本质，同样，劳动观点也是马克思认识美感特征的出发点。

人的历史是带社会性的历史。人的美感只有在社会中才能出现。马克思说，"假如我们自由的历史只能到森林中去找，那末我们的自由历史和野猪的自由历史又有什么区别呢"[④]？在马克思看来，任何人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在。这些个人使自己和动物区别开来的第一个历史行动，便是在社会形态中生产自己所必需的生活资料。从实际活动着的人出发，从人类的生产劳动实践出发，这是揭示一切感觉和观念形态的自然基础。美感是一种变动不定、不易捉摸的东西。但是，"甚至人们头脑中模糊的东西也是他们的可以通过经验来确定的、与物质前提相联

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第139页。
② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第142页。
③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第254页。
④ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第3页。

系的物质生活过程的必然升华物”①。美感当然也不例外。

马克思指出了美感产生的两个先决条件：一是对象对主体说来必须成为属人的对象，或者说成为“人的对象化”，这时主体才会有美的感受，才不致在对象中丧失自身；二是对象对主体说来必须成为社会的对象，主体必须是社会存在物，而社会对主体说来正是对象的本质，这样主体才可能产生美感。这两点正好同唯心主义和自然主义的美感论划出了界线。

《1844年经济学哲学手稿》中，马克思说，社会性质是整个人类运动的一般性质。人的“活动和享受，无论就其内容或就其**存在方式**来说，都是**社会的**，是**社会的**活动和**社会的**享受。自然界的**人的**本质只有对**社会的**人说来才是存在的；因为只有在社会中，自然界对人说来才是人与**人联系的纽带**，才是他为别人的存在和别人为他的存在，才是人的现实的生活要素；只有在社会中，自然界才是人自己的**人的**存在的**基础**。只有在社会中，人的**自然的**存在对他说来才是他的**人的**存在，而自然界对他说来才成为人。因此，**社会**是人同自然界的完成了的本质的统一，是自然界的真正复活，是人的实现了的自然主义和自然界的实现了的人道主义。”②

这里马克思既沿用了费尔巴哈的术语，又实际上批判了他的自然主义、人本主义；既坚持了社会与自然关系上的唯物论，又接近了这种关系中的辩证法。尽管这里有费尔巴哈观点的残余，但与新思想相比，它已经暗然失色了。

美感不是天生的。人的美感能力是社会存在物的属性。当然不能否认美感同生理、心理等自然机能的联系，但作为一种观念形态的感情，它本质上是社会性的，是只有人类才具有的。美感是通过劳动形成的全面占有自己本质的一个特征。马克思不赞成人的本质“仅仅被理解为**直接的**、片面的**享受**”、“仅仅被理解为

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第30—31页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第121—122页。

占有、拥有”。他认为人同世界的任何一种人的关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱，——总之，他的个体的一切器官，都是对对象的占有。这里有能动和受动，而“按人的含义来理解的受动，是人的一种自我享受”①。审美活动正是这种属人的现实的自我享受之一。

“为了人并且通过人对人的本质和人的生命、对象性的人和人的**产品**的**感性的**占有”②。

这就是我们理解的马克思对美感从本质上所做的说明。

马克思在讲私有财产的积极扬弃时讲了这番话。我们知道，私有财产的生活使一切肉体的和精神的感觉为一切感觉的简单拥有感所代替，人的精神世界沦落到极大的贫困。因此，私有财产的废除，意味着一切属人的感觉和特性的彻底解放，使眼睛变成真正人的眼睛，耳朵变成真正人的耳朵，意味着人对外物的需要和享受更多地失去自己的利己主义性质，而自然界也失去了自己赤裸裸的有用性。这正是人的美感的又一次解放和飞跃。

这种解放和飞跃，从客观方面看，随着对象性的现实在社会中对人说来到处成为属人的现实，人的本质力量的现实，这样，“人不仅通过思维，而且以**全部**感觉在对象中肯定自己”；从主观方面来看，因为任何一个对象的意义都以主体的感觉所能感知的程度为限，对象只能是主体本质力量的确证，“对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也**毫无**意义”，“对于一个忍饥挨饿的人说来并不存在人的食物形式，……忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都**没有什么感觉**；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性”③。所以，随着人的感觉和特性的解放，

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第123—124页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第123页。

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页、126页。

一切属人的本质的丰富性才充分展开、充分发展起来。

正因为美感是在社会劳动中历史地形成的，所以美感的能力也是变化的、受各种条件制约的。人类的美感发展总是同人类历史的发展、同阶级斗争历史的发展联系在一起。

马克思在论述由于地产转化为商品，封建贵族将为资本家所取代时，曾批评把封建宗法制地产关系加以理想化的小资产阶级观点，指出“浪漫主义者为此流下的感伤的眼泪是我们所不取的”①。浪漫主义者的美学观念已经远远落后于时代了。新的社会关系要求有新的审美观念和美学理想，死抱着陈旧的观念不放，必然成为审美领域的落伍者。

另一方面，美感的形成也受各种社会因素的影响。马克思把五官感觉的形成看作是以往全部历史的产物，表现了美感形成的复杂性，表明研究美感必须把它从绝对主观的范围中移到更广阔的背景中去。实际上，美感的形成是与经济、政治、宗教、文化、社会风习等各种因素交织在一起的。弗·梅林说过：“如果一位澳洲的布希种人和一位文明的欧洲人同时听一个贝多芬的交响曲，或者看一幅拉斐尔的圣母像，感觉的心理过程在两种情形应该是相同的，无论这过程在自然科学中是怎样说明，因为作为自然生物，他们俩是一样的。可是他们俩所感觉到的是什么，却大不相同，因为作为社会的成员，作为历史情境的产物，他们俩却大不一样。”② 美感的依据经验的答案要在社会科学里去寻找，如果只纠缠在生理的、心理的范围，注定不会正确。

美感意识是人的普遍意识的一种特殊形态。美感反映常常是反映的客体同时又处在反映主体的地位，既处在主观的反映行动之中，又处在主观的反映行为之外。它和科学认识不同，它是在

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第83页。

② 弗·梅林：《论趣味》，引自哈拉普：《艺术的社会根源》，新文艺出版社1951年版，第88—89页。

感觉、观察和认识中综合完成的活动。所谓的感觉和知觉的逻辑、形象思维、以及有合理根据的直觉等概念，证明了美感活动的特殊性。同时，美感活动是贯穿主、客体之间的，独立的美感主体是不存在的。美感有时是在非美的成分、条件和感受的基础上出现和形成的，有时则仅仅表现为突然的或暂时的爆发。而我们称之为美感主体的东西，就是意味着对这种特殊情况的感受关系。美感主体借助于自己的感受性，能够调整和控制相应的创造行为和认识行动，可以使一些奇特的东西成为自己的审美对象。马克思有一段话，很生动地说明了美感这种贯穿着主观性的客观性：

“一时的激情是蹩脚的作家。爱者在十分冲动时写给被爱者的信不是范文，然而正是这种表达的**含混不清，极其明白**、极其显著、极其动人地表达出爱的力量征服了写信者。爱的力量征服了写信者就是被爱者的力量征服了写信者。因此，热恋所造成的词不达意和语无伦次博得了被爱者的欢心，因为有反射作用的、一般的、从而不可靠的语言本性获得了直接个别的、感性上起强制作用的、从而绝对可靠的性质。而对爱者所表示的爱的真诚深信无疑，是被爱者莫大的自我享受，是她对自己的信任。”①

从美学角度看，这段话包括着深刻的美学内容，它说明美是变动的，美感是美的反映，美感也随着主体的情境而变更。恋人从信上看到了自己施加给对方的爱情力量，看到了对方的感情热烈，因而即使是对方文字不清新，文体很紊乱，而且迂回曲折、不易理解，同样使自己打心眼里感到宠悦，感到一种特有的亲密感、紧迫感和美感。它也说明，形成美感的根源在于认识到了客体的“善”和“真”，情人间的文体拙劣的情书，词不达意、语无伦

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第182—183页。

次只是形式上的问题，它恰好反映了情人间感情的无比真挚、坦诚，恰恰成了感情完全可靠的一个标志。这种内在的真实性，就成了主体美感享受的重要来源。这里，倘若爱者写这份情书虚伪地故作多情，或学究式地咬文嚼字，那被爱者的审美趣味也就立即烟消云散了。可见，形式上不美或不那么美的东西，在特定的场合和心境下可以变成美的东西；美感虽易变动，但它的产生却要求审美对象具有本质上的真实。对象的任何虚假，都会带来美的幻灭。

马克思的美学观并没有忽视美感的自然条件和客观成分，并不是不考虑物理规律、自然属性对审美对象的影响，而是在这个基础上，指出审美主体创造性地感受着的心理活动在审美中的种种作用。这些心理活动参与了美感对象的创造。因此，既不能把美感关系归结为主体，也不能归结为客体，在任何情况下，美感都是由人的活动在主体和客体之间建立和保持的。这是美感社会性质的一个特殊的方面。

五　马克思考察艺术规律的方法论

"……这个方法的制定，在我们看来是一个其意义不亚于唯物主义基本观点的成果。"①

——恩格斯

马克思的美学思想，是一个严整的理论和方法统一的科学体系。辩证地对待各种艺术现象和艺术规律，是马克思考察艺术问题的基本出发点。

马克思考察艺术规律有自己独特的前提、范围和角度。他的最大特点之一，就是在运动和发展中把握各种艺术现象的变化规律。

马克思在《资本论》第二版跋中曾经指出，"人们对《资本论》中应用的方法理解得很差"②。他转引了俄国学者伊·伊·考夫曼专谈《资本论》的方法一文中的一段话：

"在马克思看来，只有一件事情是重要的，那就是发现他所研究的那些现象的规律。而且他认为重要的，不仅是在这些现象具有完成形式和处于一定时期内可见到的联系中的时候支配着它们的那种规律。在他看来，除此而外，最重要的

① 《马克思恩格斯全集》第13卷，第532页。

② 《马克思恩格斯全集》第23卷，第19页。

是这些现象变化的规律，这些现象发展的规律，即它们由一种形式过渡到另一种形式，由一种联系秩序过渡到另一种联系秩序的规律。他一发现了这个规律，就详细地来考察这个规律在社会生活中表现出来的各种后果……"①

马克思接着讲："这位作者先生把他称为我的实际方法的东西描述得这样恰当，并且在考察我个人对这种方法的运用时又抱有这样的好感，那他所描述的不正是辩证方法吗？"

马克思非常重视研究事物的规律，即探寻各种事物发展形式的"内在联系"，认为"只有这项工作完成以后，现实的运动才能适当地叙述出来"，事物的结构才可能完整地呈现在我们面前。为此，马克思特别重视黑格尔的方法，他在当时德国知识界普遍把黑格尔当作一条"死狗"的气氛下，"公开承认我是这位大思想家的学生"②。

黑格尔关于事物规律的认识充满着辩证的思想。他在《逻辑学》第二册第二篇讲"现象"时，对规律这一概念作了许多说明，认为规律是"现象中的统一"，"规律是现象的中介中的肯定的东西"，"规律是本质的现象"等等。黑格尔清楚地指明：规律和本质是表示人对现象、对世界等等的认识深化的同一类概念，或者说得更确切些是同等程度的概念。规律的概念是人的认识由现象进到本质的一个阶段。在黑格尔那里，现象是不断变化的，他讲"规律是现象与自身同一的反思"，也就是说规律是变化着的现象中保持着同一的东西，现象中本质的东西，黑格尔并把规律认作现象本身的一个环节，这些都是强调规律不在现象之外或现象之后，而是通过现象表现出来，用黑格尔自己的话说，就是它不在现象的彼岸，而是为现象直接所固有。规律的王国是现存世界或现象世界的静止的反映。显然，黑格尔反对把规律的概念绝对化、简

① 《马克思恩格斯全集》第 23 卷，第 20 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 23 卷，第 23—24 页。

单化和偶象化。

马克思批判继承了黑格尔的思想，"把包含着黑格尔在这方面的真正发现的内核剥出来，使辩证方法摆脱唯心主义外壳并把辩证方法在使它成为唯一正确的思想发展方式的简单形式上建立起来"①。诚如马克思所说，辩证法在黑格尔那里被神秘化了。他把思维过程看成是现实事物的创造主，而现实事物只是思维过程的外部表现。"我的看法则相反，观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已"②。

马克思在自己的科学研究中创造性地运用了辩证法。他在一八七二年《资本论》法文版序言中曾指出，我所使用的分析方法至今还没有人在经济问题上运用过，这就使《资本论》前几章读起来相当困难。可是对此马克思觉得也"没有别的办法"。因为探求事物运动的规律，必须使规律具有形式的普遍性和内容的关系性两大品格，而这是不能缺少思维的抽象力的。科学的任务就在于把可见的、流露在现象表面上的运动还原为现象的内部的运动，也就是说，揭示事物的本质和规律。在这个活动中，马克思指出：从实在和具体开始，从现实的前提出发，把个别地抽取出来的现象本身当做研究的对象，这种认识方法，仔细地考察起来，是错误的。因为这时的整体是一个浑沌的表象。而具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，是多样的统一。具体虽是现实的起点，是直观和表象的起点，但在思维中则表现为综合的过程，表现为结果，而不表现为起点。因此，在认识还没有揭示具体对象发展的本质和规律时，没有揭示出具体对象受它所属的系统的制约性和自身质的形成过程时，一味从具体出发，完整的表象就容易蒸发为抽象的规定。所以，马克思认为，"科学上正确的方法"，是"从抽象上升到具体的方法"，即"抽象的规定在思想行程中导致

① 《马克思恩格斯全集》第13卷，第532页。
② 《马克思恩格斯全集》第23卷，第24页。

具体的再现”。黑格尔在这里陷入幻觉，把实在理解为自我综合、自我深化和自我运动的思维的产物。马克思扬弃了这种认识，指出这种“从抽象上升到具体的方法”，“只是思维用来掌握具体并把它当做一个精神上的具体再现出来的方式。但决不是具体本身的产生过程”。①

马克思运用这个方法成功地研究了政治经济学，特别杰出地体现在《资本论》这部“最终目的就是揭示现代社会的经济运动规律”的巨著当中。这是尽人皆知的。我们能不能说马克思也是运用这个方法考察了文学艺术的规律呢？能不能说马克思也把“从抽象上升到具体的方法”运用到艺术领域的研究呢？我们的回答是肯定的。马克思同样在这方面作出了光辉的榜样。问题是人们从这个角度探索马克思文艺思想的还不多，专门研究马克思艺术方法论的也比较少，所以显得有些生疏。

“艺术规律”这个概念，就其范围来说，包含着极其广泛的艺术现象群，并且反映着成为规律的众多的艺术现象群的历史发展。马克思在这个领域里做了大量的工作，这里仅就几个方面做些初步的探索。

物质生产与艺术生产的比较

马克思考察艺术规律，十分注意它的客观性，注意它与物质基础相联系的特征。文艺作为上层建筑，是在一定的经济基础中产生的。它象哲学、宗教等意识形态一样，“更高地悬浮于空中”，但这并没有也永远不能改变它受经济基础决定的性质。“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定

① 《马克思恩格斯全集》第12卷，第751页。

人们的意识。"①"人们的观念、观点和概念，一句话，人们的意识，随着人们的生活条件、人们的社会关系、人们的社会存在的改变而改变"②。这是马克思一再强调的思想。正是这个唯物主义的总规律，制约着艺术的规律和现象；正是从这里出发，形成了马克思考察艺术规律的一个突出特点：把艺术同人的生产实践联系起来，把艺术作为人类的一种精神生产来研究。

马克思以前的思想家探讨艺术规律，不外从两个途径：或者单纯从艺术本身的属性去探求艺术规律，或者从人的情感、心灵去探求艺术规律。这两种倾向的总体片面性都是明显的。马克思从人的本质出发，从人的劳动实践出发，比较研究了物质生产和非物质生产的关系，把艺术活动作为人类特有的一种精神生产来剖析，这不能不说是破天荒的事情，是美学史上的重大突破和革命。

马克思从政治经济学的角度考察了物质生产和精神生产（包括艺术生产）的全过程。他认为两种生产有区别，但作为生产也有相通和一致的地方。两者都有审美问题，两者相互影响、相互依存。两种劳动同样具有劳动的二重性，其产品在社会上同样具有使用价值和交换价值的商品二重性。马克思认为"劳动的二重性"理论是"理解政治经济学的枢纽"。同样，对我们认识艺术规律也具有重要的方法论意义。这种"劳动的二重性"在艺术生产上的表现，即所有艺术作品，除去它的自然质之外，还具有社会质——不直接在个别物中物质化的"可以感觉而又超感觉"的质。自然质成为社会质的体现者。艺术品已基本脱离了它的物的实用价值，更多地表现为物的审美价值。因此，这种社会质是更加决定艺术本身历史发展的东西。这样讲，并不是说艺术与自然质无关。谁都承认，没有电子技术不会有电影、电视和电子音乐，但电影、

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第82页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第270页。

电视和电子音乐的进步更主要地还是取决于人的审美能力和整个社会审美需要的发展。这是艺术生产与物质生产相区别的地方。

马克思在比较动物和人的差异时指出，人的生产是全面的，是在摆脱直接的肉体需要情况下进行的，人不仅生产自身，而且再生产整个自然界，并自由地对待自己的产品。人懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象。① 艺术生产是把这些特征表现得最鲜明的生产。

马克思在考察人类劳动过程的特征时，曾多次强调：人的“劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着”②。他在《〈政治经济学批判〉导言》中论述生产与消费的关系时也说，“生产在外部提供消费的对象是显而易见的，那末，同样显而易见的是，消费**在观念上提出**生产的对象，作为内心的意象、作为需要、作为动力和目的。消费创造出还是在主观形式上的生产对象”③。马克思指出，如果我们要考察的是专属于人的劳动，那么就会发现，“最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了”④。

由此可见，认为艺术活动具有某种“无意识”、“下意识”或“非目的性”的特征，认为这些是形象思维的本质之一的意见，是不符合人类劳动的客观规律性的。恩格斯说过：在社会历史领域内进行活动的，全是具有意识的、经过思虑或凭激情行动的、追求某种目的的人，任何事物的发生都不是没有自觉的意图，没有预期的目的的。⑤

在马克思看来，人通过自己的活动按照对自己有用的方式来

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第96—97页。
② 《马克思恩格斯全集》第23卷，第202页。
③ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第94页。
④ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第201—202页。
⑤ 《马克思恩格斯全集》第21卷，第341页。

改变自然物质的形态，尤其是艺术生产比物质生产更显明地表现出它不仅造成自然物的一种形态的改变，如把大理石雕成塑象，把色彩涂抹成景物，把音响组合成旋律，把字、词构造成能生动反映形象和感情的复杂词组和句子，同时，更重要的是在改造自然中实现自己意识到的目的：表现他要反映的生活，表示他的爱憎情感和褒贬倾向，努力塑造体现自己审美理想的形象和典型。这个目的，一般说来是明确的，自觉的，有意识的。“这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式和方法的，他必须使他的意志服从这个目的”①。恩格斯也说过同样意思的话：人离开动物愈远，他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。②这个特征并不只表现在一些劳动的零散动作上，而是贯穿整个劳动过程始终。这个目的所规定的规律（法则）愈是使劳动者（包括艺术家）的精力集中，愈是能使劳动者（包括艺术家）在肉体和精神两方面都感到这些规律的乐趣，感到能充分发挥自身本质力量（包括审美）的能力，就愈是能反过来起到实现自身目的的作用。我们看一些艺术大师谈的创作体会，完全符合马克思所讲的这种情况。马克思对此也有过印证，1861年2月27日，他在给恩格斯的信中涉及莎士比亚创作时讲：“莎士比亚在写喜剧《爱的徒劳》时，看来对庞培③的真正面目已经有一些概念了”④。

马克思谈劳动之先有蓝图，有观念（Idee，即“意象”）和目的（即生产品的功用），正是这个东西规定了劳动动作的方式和方法，这个问题在以往的文艺和美学理论中很少涉及，仿佛一讲就不免有头足倒置的唯心主义艺术观之嫌。其实，正是马克思在研究人类劳动过程时，唯物辩证地解决了人的创作能力的自觉性和能动

① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第202页。
② 《马克思恩格斯选集》第三卷，第516页。
③ 庞培，公元前106—48年的罗马统帅和政治活动家。
④ 《马克思恩格斯全集》第30卷，第160页。

性原理，阐明了人的艺术活动的本质特征，而没有犯机械论和简单化的毛病。

马克思指出，正因为人具有自由自觉的活动特性，才使人逐渐地积累起各种经验，获得掌握客观世界的各种方式，并能让自己的本能在各种劳动中得到物化。人除了具有对世界的理论的、宗教的、实践-精神的掌握方式而外，还有一种对世界的“艺术的”掌握方式。① 这个命题已经引起了理论界的普遍注意，从各自理解阐发这一思想的文章也很多。我们觉得，这个问题，是马克思在论述“政治经济学的方法”时谈到的，是马克思讲事物的“具体总体”（或“整体”）与人的“思维”和“理解”的关系时提出来的。它的立论前提是把各种行为做为人的生产来考察，而不是简单地谈认识论和思维种类。马克思说：“在意识看来……范畴的运动表现为现实的生产行为（只可惜它从外界取得一种推动），而世界是这种生产行为的结果”②。这里似乎是同义反复，但马克思指出，当我们把这个同义反复限定在客观“具体总体”是思维加工直观和表象而成的概念产物范围内时，这个命题是正确的。“整体，当它在头脑中作为思维整体而出现时，是思维着的头脑的产物，……实在主体仍然是在头脑之外保持着它的独立性；只要这个头脑还仅仅是思辨地、理论地活动着。因此，就是在理论方法上，主体，即社会，也一定要经常作为前提浮现在表象面前”③。马克思实际上进一步阐述了人类劳动的本质特征，进一步指明了物质生产与精神生产的内在联系。尽管人类头脑在掌握世界上有许多不同的方式，但从人类的生产劳动来看，“具体总体作为思维总体、作为思维具体，事实上是思维的、理解的产物”是相通的。我们当然可以考察人的掌握世界的各种方式，但对人类劳动的总规律若明

① 《马克思恩格斯全集》第 12 卷，第 752 页。
② 《马克思恩格斯全集》第 12 卷，第 751 页。
③ 《马克思恩格斯全集》第 12 卷，第 752 页。

若暗，就不能把精神生产与物质生产以及各种不同掌握世界的方式解释清楚。其实，在马克思看来，掌握世界的方式也就是生产的方式。所以，问题的关键还是必须从人的生产劳动特点去理解。

马克思认为艺术或精神产品有自己的属性。一般劳动产品，作为一个或多或少耐久的、因而可以再让度出去的使用价值存在，它是可以出卖的有用品，是交换价值的承担者，是商品，或者说实质上是货币。艺术与精神产品就不完全相同了。马克思说，我们对律师、教士和音乐家等等的服务支付了报酬，但我们既不能用这些服务来还债，也不能用它们来购买商品，也不能用它们来购买创造剩余价值的劳动。这些服务象容易消失的消费品一样消失了。①而这两种产品的消费也不同，马克思拿喝香槟酒同听音乐作比较，认为后者的消费比前者更为高尚。这就等于告诉我们：艺术产品创造的主要是认识和审美价值，而不是实用价值。它要满足的是人们感情和精神上的需要。

物质生产的发展和艺术生产之间的关系，是一个很难用自然科学的精确性表述出来的问题。马克思深入地考察了这个问题，他针对当时资产阶级经济学家关于社会组织的进步必然带来艺术的进步这种"绝对平衡论"的观点，深刻地指出"物质生产的发展同艺术生产"存在"不平衡关系"，即艺术"它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨胳的物质基础的一般发展成比例的。"②马克思讲："这种见解表现为必然的发展。但承认偶然。"它的"出发点当然是自然规定性"。艺术生产一旦作为艺术生产出现后，它就可能在两个领域出现不平衡关系：在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式并不与艺术发展的发达阶段相一致；在整个艺术同社会一般发展领域内也存在不平衡现象。对这种情况，"困难只在于对这些矛盾

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷，第1册，第318页。

② 《马克思恩格斯选集》第二卷，第112—113页。

作一般的表述。一旦它们的特殊性被确定了，它们也就被解释明白了。”① 马克思的这一思想具有极重要的方法论意义，那就是必须具体地考察各种艺术生产在形式和内容上与整个艺术发展阶段及社会发展阶段之间的辩证关系，不能笼统地、机械地看待这种关系，也不能忽视偶然性的作用，而是要努力确定它的特殊性，对各种矛盾作出科学的说明。这是认识艺术这种生产现象的指针。

从艺术本质看艺术规律

马克思对艺术规律的探讨，很多是在揭示艺术本质的基础上进行的。这是马克思的重要方法。马克思从艺术的本质出发，揭示了艺术规律的一些具体内容，揭示了艺术规律与艺术运动的关系，以及它与艺术本质以怎样的形态存在着。

关于艺术本质，历来有各种不同的理解：是生活的再现；是阶级、阶层思想体系和意识的一定表现；是人对生活的一种认识；是把感情传达给别人的工具；是人的主观精神的自我表现；或者说是人对美的事物追求的反映……凡此种种，都多少为我们认识艺术本质、探索艺术规律提供了某些思想材料和线索。不过，与马克思的观点相对照，我们觉得，还是马克思的意见更全面、更科学，对艺术规律的考察也更透彻。

我们知道，马克思是把艺术作为一种特殊的意识形态看待的。他在《路易·波拿巴的雾月十八日》中说：“在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。”② 表明了上层建筑（包括意识形态）具有不同的层次和不同表现特征。

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 113 页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 629 页。

联系到马克思把艺术概括成人类掌握世界的一种特殊方式，联系到马克思把艺术作为一种特殊的精神生产，并强调在生产中实现人的本质力量的“对象化”和“物化”，我们可以说，马克思是完全注意到人对世界的艺术掌握是必须通过具有美的属性的物质形式来体现的。如果把马克思的思想综合起来，似乎可以看出，马克思眼里的艺术，正是一种专门表达人对客观现实审美体验的物品，换句话说，是用物质的形式来表现人对世界审美感受的东西。这其中有对生活的再现，有思想、感情的内容，也有主观方面的东西，但最根本的是人对现实的审美体验的物化或外化。

马克思正是从这种对艺术本质的认识来考察艺术的诸种规律的。

既然艺术是现实生活在人们头脑中的反映，艺术中包括着人对现实某个方面的认识，那么，艺术就应该成为生活的一面镜子，应该用形象来反映现实，应该具有真实性。倘若艺术违背了生活本身的逻辑，它也就离开了本质，破坏了再现现实的规律性。马克思在这方面论述很多，有力地批驳了各种违背艺术真实性的倾向。他反对“头带灵光圈”的“拉斐尔式的”神化夸张，反对事无巨细地有闻必录①。他在《神圣家族》中，通过评论欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》，反对用抽象的道德观念来替代对人性、人与人之间社会关系真实描写的唯心主义倾向。马克思认为，只有高度真实的作品，才“能够给我们以艺术享受”。例如他评价古希腊艺术和史诗“显示出永久的魅力”，很重要的原因是认为希腊艺术和史诗是“在一个更高的阶梯上”把人类的童年时代“真实再现出来”了。这种魅力同在其中生长的那个不发达社会阶段并不矛盾，而且与该社会条件具有内在联系。这样，马克思就把美与真统一起来了：真是美的基础，是美的主要成分。

但马克思是不是就混同了艺术和其他社会科学以及自然科学

① 《马克思恩格斯全集》第7卷，第313页。

的区别了呢？是不是把文艺仅仅看成是人对现实的一种认识呢？不是的。马克思从艺术的本质出发，同时注意了艺术反映的主要是人与现实的一种精神上的联系。马克思分析文学作品，总是很细心地研究作品的思想、人物的性格、人与人间的关系。马克思给拉萨尔谈论《济金根》的信，批评的也是作品选择的主题不适合，作品在人物“性格的描写方面看不到什么特出的东西”，说明文艺作品中的人、人的生活、人的诸种社会关系、人的活生生的、有思想、有感情、有行动的精神世界，一直是马克思关注的中心。

从艺术的本质出发，马克思一直把表现人的主观感情、情绪，并直接诉诸人的心理，作为艺术的重要特征和规律。他认为艺术是一种感情和理智的统一，指出“激情、热情是人强烈追求自己的对象的本质力量”①。有一次，马克思给沃尔弗朗诵弗莱里格拉特《致魏德迈》组诗的几个片断，使沃尔弗“达到他特有的那种狂喜的状态”②。说明马克思了解艺术拨动人的感情的独特效果。当然，认识艺术的感情特征并不是马克思的发明，西方文论中，艺术“感情”说的传统早就有了。尤其是到了列夫·托尔斯泰，将艺术看作“是人类生活中把人们理性认识转化为感情的一种工具”③，更是把艺术的感情功能抬到至上的地位。马克思考察艺术这一规律有自己独到的地方，他是在考察艺术起源于劳动和人的交互作用时，指出艺术是其中把感情传达给别人的一种方式的。他认为感情主要是在劳动中产生的，是人的交互作用的产物。马克思讲，原始诗歌创作，在野蛮期的低级阶段，当人类的高级属性（尊严、雄辩、宗教感情、正直、刚毅、勇敢以及残酷、奸险和狂热）开始发展起来的时候，就正式产生了。④这就表明，艺术

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第169页。
② 《马克思恩格斯全集》第28卷，第483—484页。
③ 列夫·托尔斯泰：《艺术论》，第201页。
④ 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，第54页。

既是生产一定发展阶段的产物，又是人的心理、感情、思想意识发展一定阶段的产物，越是原始的艺术越存在着表现感情与表现历史(劳动和斗争)相混杂的现象。马克思这里的观点同样具有方法论的意义，它启示我们看待艺术作品的感情因素要有历史的、发展的眼光。

普列汉诺夫在论述艺术本质时曾说："当人重新在自身中唤起他在周围现实的影响下所体验到的感情和思想，并赋与它一定的形象表现的时候，就出现了艺术。"①普列汉诺夫指出艺术是一种再现现实，不仅要表达感情，还要表达人的主观意志和思想，并努力使自己的体验在被改造的物质对象中得到"形象表现"，这些都是正确的。但这个定义中忽视了这样的内容，即"形象表现"的是什么样的思想和感情。难道在解剖学影响下绘制的人体生理挂图也是艺术吗？马克思曾指出，这种"形象表现"的则必须是人的审美体验，这种表现又必须找到适合它的物质形式，也就是说，艺术必须具有美的印记，它是"按照美的规律来建造"的。这个规律，正是马克思在研究了人的本质，研究了人与劳动的关系基础上创造性地提出来的。这是马克思美学思想中极重要的科学命题和组成部分。

马克思十分重视艺术的审美职能，把它看作是艺术品的必备素质。他主张艺术作品应当给人一种"艺术享受"，这与他辩证地看待艺术本质和规律的方法论有直接联系。马克思说："艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众，——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"②既然人具有按照美的尺度和需要进行创作的能力，艺术又是人最自由自觉的活动之一，那么艺术主要反映人的审美体验

① 普列汉诺夫：《论艺术和文学》，1948年苏联国家文学出版社，俄文版第43页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第29页。

便是一种客观的法则。正象价值是商品的高级的社会质一样，同样可以说美是艺术品的高级的社会质。美的规律象价值规律一样支配着艺术品的生产，这是不依人的意志为转移的。

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》里谈到文艺批评和批评标准时曾说过这样的话："文艺家几乎没有不以为自己的作品是美的。"①我们换一个角度，可以说这正道出了美学上的一个普遍原则：艺术家总以为自己是按着美的规律来创造作品的，他总感到在作品中体现了自己或别人的美好的本质力量，会给人以某种美的享受。姑且不论作品实际是真美还是假美，（那是另一回事），作家本人主观上却以为自己遵循了美的规则，喜欢固执地认为自己的作品一定"是美的"。马克思在文艺思想斗争中曾反对过德国的"粗俗文学"，认为这种东西势必引起"美学上的反感"。毛泽东和马克思的意见对照起来，颇能让人领悟到艺术必须表现主体审美感受的原理。

美的规律同生活本身的规律一样，是极其丰富的，这里没有也不可能有一个抽象僵硬的教条和简单不变的公式。如果把多样性的艺术规律绝对化、单调化，那么确定真正艺术规律的可能性也就被消灭。在马克思看来，艺术的特殊性就在于：同一对象在不同的个人身上会获得不同的反映，并使自己的各个不同方面变成同样多不同的精神性质，探求的方式应当随对象的改变而改变。②

另一方面，在马克思看来，艺术品要由一定的物质材料构成——艺术创作最终必须完成审美体验的物化过程，对艺术家说来，掌握一种思想形式和物质形式来完成自己的构思，恰当地体现自己心中的形象、包蕴的思想内容和审美感情，是至关重要的活动。必须承认，除非通过艺术形式不可能引起人的美感波动，艺术形式对内容有不容置疑的反作用。艺术形式是组成作品主、客

① 《毛泽东选集》第三卷，第825页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第8页。

观真实的复杂机制，它依赖于物质，思想内容通过它把物质的感情对象体现出来。

不过，原始的物质材料如大理石、石膏、音响、线条、文字等，本身还不是艺术的物质形式。这些材料只有经过一定的方法处理，即马克思说的按照“美的规律”来改造，使它成为具有审美性质的物质形式，它才成为艺术的物质形式。同时，马克思还指出，在处理不同的物质材料时必须遵循不尽相同的艺术规律。马克思说，“大家知道，画家也不是用水彩来画巨大的历史画的”①。因为水彩没有油画料那么大对人物和历史事件的表现力。马克思还说，“颜色和大理石的物质特性不是在绘画和雕刻领域之外”②。表明艺术的物质材料和审美特性之间有着内在的联系，认识物质材料的特性是从事艺术创作的必要劳动。有些艺术理论喜欢把这种劳动说成是“技巧”。如果这专指改造艺术物质材料的熟练程度，那是正确的；如果离开这一点，那就不确切了。因为艺术把人对现实的审美体验物化在具体物质形式上的时候，肯定比单纯的生产“技巧”包含更多的层次和内容。“伊摯不能言鼎，轮扁不能语介，其微矣乎”③。刘勰这句话有神秘论成分，但也有合理的因素。艺术不象其他产品，美单在物质形式本身，而是蕴藏着丰富的社会意义，蕴藏着人对审美客体的心理反映，它是自然物质美和社会性质美的统一。忽视社会质的美，艺术就要走上形式主义。

艺术的相对独立性

马克思一再指出，各种意识形态虽然受经济基础的决定和制

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第49页。

② 《马克思恩格斯论艺术》第一册，第113页。

③ 刘勰：《文心雕龙·神思篇》。

约，但各自又表现出自己独特的发展道路和运动规律。文学艺术也是如此。马克思详细考察了艺术的相对独立性，特别从理论上揭示了这种独立性形成的原因，这就为认识艺术运动规律提供了方法和前提。

许多艺术的规律就是从艺术的相对独立性中派生出来的。马克思看重这一点，说明他确实抓住了"特殊对象的特殊逻辑"。

辩证唯物主义认为，事物的外因总是通过内因起作用。经济基础和政治、法律、宗教等上层建筑对文学艺术起作用，必须通过艺术内部的内容和形式等因素表现出来。有时从现象上看，艺术内容把经济基础和政治等外在因素排斥到微乎其微的地位，但这并不等于否认整个艺术的发展归根到底是经济因素起决定作用，而是表明艺术具有相对的独立性，有自身运动的内在规律。

艺术相对独立性形成的原因，马克思主要指出这样两个方面：一是艺术作为人类的思想材料有一个历史继承性问题；二是社会分工这种与人异己的对立的物质力量促成了艺术相对独立性的形成。

关于前者，马克思说，人们自己创造自己的历史，但他们并不是随心所欲的创造，并不是在他们选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。① 马克思特别强调，在创造历史的过程中，"人们不能自由选择**自己的生产力**"，"因为任何生产力都是一种既得的力量，以往的活动的产物"②。马克思这里没有具体地讲从过去承继下来的艺术传统也是一种生产力，但联系到马克思把艺术作为一种精神生产来考察，认为艺术是人的审美感受的物化，我们把以往艺术中的表现方法、艺术形式和审美造型经验等看作是一种生产力，也是符合马克思的观点的。因为它也是一种既得的力量，一种前人活动的成果，它和其他生产力一样，也有自己的连续性和相对稳定性。

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第603页。
② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第321页。

我们今天不还是在学习古希腊的艺术吗？不还是在使用古典格律诗词的艺术形式吗？

恩格斯说：尽管人们物质生活条件归根结蒂决定着人们思想过程的进行，但“这一事实，对这些人来说必然是没有意识到的，否则，全部意识形态就完结了”①。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》说过同样意思的话，认为“通过传统和教育承受”上层建筑领域的“一些情感和观点的个人”，“会以为这些情感和观点就是他们行为的真实动机和出发点”②。其原因就是这些东西的相对独立性在作怪。这些思想，无疑为认识艺术规律开辟了新的途径。

关于分工使艺术具有相对独立性，马克思认为，这是因为分工使物质活动和精神活动、享受和劳动、生产和消费由各种不同的人来分担。这个时候，意识才能相对独立地发展，才能有一部分人用多余的精力和时间来从事艺术的生产；这个时候，意识也才“不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西”③。马克思说，当分工一出现之后，每个人都有了自己一定的特殊的活动范围，他不能超出这个范围。这种社会活动的固定化，使我们本身的产物聚合为一种统治我们的、不受我们控制的、与我们愿望背道而驰的物质力量。马克思把这看作“是过去历史发展的主要因素之一”。恩格斯在致康·施米特的信中也说：“凡是存在着社会规模的分工的地方，单独的劳动过程就成为相互独立的。”④艺术生产正是如此。它一旦脱离物质生产而独立起来，就循着本身的运动方面朝前运行。这个运动，总的说来受生产运动支配，但在单个的情况下，在总的隶属关系以内，毕竟有这新因素本性所固有的运行规律，并反过来对物质生产产生影响。

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第250页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第628—629页。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第36页。

④ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第481页。

就个人自身的情况而言，马克思也认为，“个人就是受分工支配的，分工使他变成片面的人，使他畸形发展，使他受到限制”①。由于人们的社会历史始终是他们个体发展的历史，因而他们可能不会自觉地意识到这一点。

基于某种历史的原因，马克思生前对意识形态领域在形式方面的相对独立性强调得不够，长时间把考察的重点放在从作为基础的经济事实中探索出上层建筑、思想观念以及由这些观念所制约的行动上。这在当时是应该的，而且也并非表明马克思对意识形态形式方面的相对独立性不理解。但恩格斯说得好，这毕竟是一种“忽略”。恩格斯晚年多次指出这一点，一再承认这个“给了敌人以称心的理由来进行曲解和歪曲”的“过错”②，并补充了这个问题上的马克思主义论述。

就艺术内容来说，尽管唯心主义思想家喜欢构造虚假、表面的动力，把内容看成是纯碎思维的产物，不去研究任何其他的、比较疏远的、不从属于思维的根源，我们运用马克思创立的上层建筑与经济基础关系的学说，还是不难发现推动艺术内容的真正动力。但“这些观念是由什么样的方式和方法产生的”就显得十分抽象、十分复杂了。任何艺术内容(观念)都必须在一定的形式(方式、方法)中体现。而艺术形式从历史过程看，虽也变化，却相当缓慢，相当稳定，具有更牢固的延续性。恩格斯说，“在每一科学部门中都有一定的材料，这些材料是从以前的各代人的思维中独立形成的，并且在这些世代相继的人们的头脑中经过了自己的独立的发展道路”③。这是一个非常重要的论断，也是考察艺术规律的科学方法。诚然，恩格斯说的思想材料是指与经济基础相对应的整个上层建筑、意识形态，本身包括着内容和形式的因素。但这段话对研究艺术形式的规律，起码有这么几个层次值得注

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第514页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第500—501页。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第501页。着重点为引者加。

意：首先，艺术形式是一种属于社会的思想材料，或者说，也是一种上层建筑的东西。其次，这些“材料”是从前人的思维中独立形成的，更多地带有思维活动的独立性质，它是人们长期按照艺术规律掌握世界过程中，在思维里形成的有效的方式和方法。它受时代、生产条件、民族、地域等艺术领域外的条件影响，但这些影响又已经被艺术形式消化了，它更多地表现为在“思维中独立形成”的特点。再次，这些材料一经独立形成，就在人们的头脑中世代相继、不断向前发展。艺术内容也有一定相继性，但与艺术形式这种思想材料的相继性相比，就差得甚远。最后，除了“独立形成”、“世代相继”特点外，艺术形式在人们头脑中还走着“自己的独立的发展道路”，也就是说，它的更新、变迁、前进与内容有着既相联系又相区别的独特的途径，它尾随生产运动而运动的道路与艺术内容不尽相同。

恩格斯说，“对问题的这一方面(我在这里只能稍微谈谈)，我觉得我们大家都有不应有的疏忽。这种情况过去就有：起初总是因为内容而忽略形式”，应该“今后注意这一点”①。恩格斯这里指整个思想而言，指重视了经济基础而忽视了上层建筑。他的原则对艺术问题同样是有效的。我们认识了艺术的相对独立性原则，会更有利于掌握艺术改造世界的各种方式，更清楚地看到艺术形式对艺术内容的反作用，而不至于把艺术形式和内容刻板地、非辩证地看做永恒对立的两极。

关于艺术形式问题，马克思的有些论述也发人深思。例如古希腊艺术和史诗，马克思讲，“就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”②。以往我们习惯套用马克思的原话，说明原因在希腊是人类童年时代发展最完善的地方，希腊人是人类正常的儿童，他们把自己作为永不复返的阶段显示出来，所以具有永久的魅力

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第502页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第49页。

和不可起及。这些意见当然是正确的。但我们还可以深入一步，从马克思的论述中，探索希腊艺术和史诗在形式方面形成“魅力”、成为“规范”和“范本”的原因。其实，马克思在文中已提出这个要求，他说，这种艺术给人以美的享受，“就某方面说”还是一种规范和高不可及的范本，这里的“某方面，”不仅仅指内容，还包括形式因素。因为没有艺术形式问题，何从谈起“规范”和“范本”？诚然，马克思的论述侧重艺术内容方面，讲内容美的因素比较多，对于艺术形式问题没有展开来谈。我们为什么不能运用马克思的方法研究一下希腊艺术和史诗的形式在思维中“独立形成”、“世代相继”以及走着自己“独立发展道路”的规律呢？关于这一点，西方思想家曾做过一些工作，如德国启蒙运动领袖之一的温克尔曼，就认为希腊绘画、雕刻艺术的理想是显示出一种“高贵的单纯和静穆的伟大”，“正如大海的深处经常是静止的，不管海面上波涛多么汹涌，希腊人所造成的形体在表情上也都显出在一切激情之下他们仍表现出一种伟大而沉静的心灵”①。黑格尔、罗丹等人也做过自己独特的考察。无疑，他们的解释带有唯心论的成分。如果我们遵循马克思的学说，肯定会得出更有说服力的结论。

马克思对艺术发展的认识充满辩证法，他研究艺术形式在演变过程中的规律现象也是耐人寻味的。他在谈到法国戏剧的古典三一律时说，这是建立在对希腊戏剧(及其解释者亚里士多德)的曲解上的。但这种曲解正是依照他们自己的艺术需要来理解希腊人。由此，马克思指出：“被曲解了的形式正好是普遍的形式，并且在社会的一定发展阶段上是适于普遍应用的形式。”②这是对艺术走着“自己的独立的发展道路”规律又一个精采的概括。

---

① 莱辛：《拉奥孔》，中译本第5页。

② 《马克思恩格斯全集》第30卷，第608页。

理论和方法论的统一

马克思对艺术规律的考察还有许多领域同样做出了卓越的建树。仅就上面谈到的几点，我们也完全可以看出马克思考察艺术规律的特点，看出他辩证的思想方法。

马克思对艺术规律的研究，不是就某些个别的环节做零碎的考察，也不是对某些有争议的问题作孤立的分析。他一开始就高度系统地概述了艺术的根本规律和全部复杂内容，并一直在事物的内部联系中认识和阐发艺术的各种规律性现象。马克思在艺术和美学领域所创造的全新的东西，从方法论角度看，就在于他用自己的社会经济形态理论，把艺术和美学范围内的个别范畴、过程和现象的局部理论，严密而科学地统一起来，并对艺术的发展作了历史的、系统的解释，彻底指出了解决复杂艺术问题的一元论途径。这种逻辑和历史统一的研究方式，为我们考察艺术领域积累的一切现象、知识，奠定了辩证唯物主义的基础，为建立真正的艺术和美学科学第一次提供了可能性。

马克思说，“辩证法对每一种既成的形式都是从不断的运动中，因而也是从它的暂时性方面去理解”①。马克思同样认为艺术规律具有相对真理性，它是受历史条件和个人条件限制的东西。他认为，人们对艺术规律的认为，必然带有时代的烙印，它总是表现为人和人类认识艺术世界历史过程的某种标志，永恒的艺术规律是不存在的。马克思曾风趣地说：“如果我向一个裁缝定做的是巴黎式燕尾服，而他却给我送来一件罗马式的长袍，因为他认为这种长袍更符合美的永恒规律，那该怎么办呵！”②这是马克思考

① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第24页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第87页。

察艺术规律重要的思想原则。

马克思考察艺术规律比较多是从宏观领域出发的。整个人类的艺术运动，宛如一幅巨大的壁画摆在马克思面前。他站在一定的距离来全面观察，注意掌握它的全部结构和脉络，而不是象某些理论家那样，拿着放大镜就近观赏，结果除了看到一堆乱七八糟的线条和斑点以外，什么也没发现。马克思说过：看图画时不应当从只见画面上的斑点不见色彩、只见杂乱交错的线条不见图画的地方去看。同样，世界和人类的关系不能从只见它的外表的角度去看。必须承认这种观点是不适于用来判断事物的价值的。因此，在衡量事物的存在时，我们应当用内在的思想实质的标尺，而不应当陷入片面和庸俗经验的迷宫，否则任何经验、任何判断都没有意义了。①马克思这段话说得多么好哇！当然，这不是说可以轻视对某些艺术规律做局部的探讨和研究，而是强调，只有高屋建瓴，纵观全局，才能势如破竹、深入本质。

马克思早年就关心艺术规律问题。他在评论《莱茵—摩塞尔报》时，曾明确地抨击过“用诗句来说明神学的争论”的愚蠢想法，认为这是“对于艺术规律”的“胡说”②。当马克思创立了科学世界观以后，他就把艺术运动最重要的规律性揭示出来了。

马克思关于艺术规律的思想不是万无一失的教条，不是达到极限的最终真理，就其本质来说是一种科学的方法，一种辩证的艺术认识论。它是由艺术历史的现象本身概括出来的，并随艺术领域的变化而变化。“谁要是想超过作为科学方法的马克思主义，而又不愿干脆回到资产阶级世界，那么他不是陷入折衷主义，就是陷入怀疑论。”③马克思说，“在历史科学中，专靠一些公式是办不了什么事的。”④

---

① 见《马克思恩格斯全集》第1卷，第61页。

② 《马克思恩格斯论艺术》第四册，第178页。

③ 弗·梅林：《德国社会民主党史》Ⅳ，第346页。

④ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第130页。

现在流行一种观点，似乎现实主义、真实性、典型化、悲剧观、艺术批评标准等问题才是马克思美学思想的主要范畴，而研究马克思考察艺术问题的方法，则是哲学家们的事。这种把理论和方法割裂开来的观点，是不符合马克思美学思想的实际情况的。

事实上，马克思的美学观，它的理论本身就是一种认识艺术和美的规律的方法。而马克思考察美和艺术的方法，也就构成了美学和艺术理论系统的基础性结构。在马克思的美学思想体系中，理论和方法是一而二、二而一高度统一的东西。从一个方面看是美学理论，从另一个方面看，则可能是方法。方法的运用就是理论的产生，理论的实质就是一种方法。可以说，马克思对美和艺术规律的考察，离开他的独特的美学方法论是不能想象的。

我们举几个例子来说明，例如，“五官感觉的**形成**是以往全部世界历史的产物”①，这是马克思在《1844年经济学哲学手稿》中提出的重要美学论断，它对美感的产生做了唯物主义的说明。但是反过来，我们同样可以说这是马克思交给我们的考察包括美感在内的五官感觉形成的方法论。它告诉我们，美感不是天生的，不是固定的，而是历史形成的，发展变化的，促成因素也是复杂的。关于这一点，我们至今还很少见到用马克思这一方法论考察五官感觉（包括美感）的专门著作。再如，马克思通常把艺术作为社会的上层建筑，把它看作是一定社会形式和经济基础在观念形态上的反映，它的发生、发展归根结底要受经济基础制约。这是马克思重要的唯物主义美学观，是使美学理论发生根本变革的关节点。但是，我们同样可以把这看成是马克思对待各种艺术问题的方法论。马克思考察古希腊、罗马时期、中世纪时期、资本主义时期的艺术，正是从这种方法论出发的。又如，人们常说，主张“莎士比亚化”，反对“席勒式”，是马克思现实主义艺术理论的有

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页。

机组成部分，是马克思现实主义美学观的形象表述。这当然是正确的。可是，换个角度，我们完全有理由把这看成是马克思在进行创作手法和创作原则的比较分析，通过对比，寻求创作符合生活真实和艺术真实的客观规律，反对把人物抽象化、“理想化”、“传声筒”化，从而努力为艺术创作指出一条“在更高得多的程度上用最朴素的形式把最现代的思想表现出来”①的康庄道路。这不又是在运用一种美学方法吗？

有一种意见，认为马克思没有完整的美学理论体系，其理由是马克思没有对美学和艺术各个范畴和现象作具体、详尽的考察，马克思的美学言论只是“断简残篇”。我们觉得，这种意见的不恰当之处之一，就在于忽视了马克思美学体系的理论与方法论相统一的特点，只看到了马克思言论的分散性、片断性，而没有透过现象，深入一层地看到它们之间的内在联系，没有看到这些言论由方法论高度统一起来的理论严整性。

我们说马克思的美学体系是完整的，并不是说马克思什么美学和艺术问题都触及到了。而是说，马克思理论和方法论统一的美学观点，为我们解决各种繁难的美学问题，都提供了科学的指南。

恩格斯在晚年几封关于历史唯物主义的信中，都曾强调唯物主义是一种处理问题的方法，如果不把唯物主义当作方法，当作研究历史的指南，而是当作现成的公式，那它就会转变为自己的对立物。

恩格斯还说过：“任何一种社会哲学，只要它还把某几个论点奉为最后结论，还在开莫里逊氏丸的药方，它就远不是完备的；我们最需要的不是干巴巴的几条结论，而是**研究**。结论要是没有使它得以成为结论的发展，就毫不足取，这一点我们从黑格尔那时就已经知道了；结论如果变成一种故步自封的东西，不再

① 《马克思恩格斯全集》第29卷，第573页。

成为继续发展的前提，它就毫无用处。”①所谓“莫里逊氏丸”，即英国十九世纪三四十年代一些城市里江湖医生在下层人民中兜售的一种名曰包治百病的特许专卖药，实际上是害多利少的假药。恩格斯把它比喻成人们信奉的“最后结论”，这不也是对那种认为马克思美学思想缺少完整体系观点的很好回答吗？

按照恩格斯的意见，“马克思的整个世界观不是教义，而是方法。它提供的不是现成的教条，而是进一步研究的出发点和供这种研究使用的方法。”②这一原则，对马克思的美学观同样是适用的。

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第642页。

② 《马克思恩格斯全集》第39卷，第406页。

六　艺术的本质及其与物质生产的关系

"……直接的物质的生活资料的生产，因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成为基础，……艺术……就是从这个基础上发展起来的……"①

——恩格斯

艺术是社会的上层建筑

马克思为了科学地说明纷繁复杂的人类社会，把它形象地比喻成一个大的建筑物，物质生产及其生产关系，是它的基础部分，上面耸立着庞大的上层建筑。马克思把艺术看作是社会的上层建筑，把创造艺术品的艺术生产的基本性质看作是观念形态的精神活动的一部分，是上层建筑领域内精神生产的一种特殊形式。

马克思在世界观从唯心论向唯物主义转变的初期，有关艺术的本质及其与物质生产关系的论述就出现了。《1844 年经济学哲

① 《马克思恩格斯选集》第三卷，第 574 页。

学手稿》里，马克思讲，由于人的需要的丰富性，从而生产的某种新的方式和生产的某种新的对象就会产生。“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些**特殊的**方式，并且受生产的普遍规律的支配。”① 这里讲的艺术“是生产的特殊方式”，从文中可以看出，指艺术是在物质生产发展的一定条件下产生出来的。这里讲的艺术“受生产的普遍规律的支配”，是指艺术活动受物质生产的影响和制约。这时马克思还没有创立经济基础和上层建筑的学说，世界观还受着人本主义思想的影响，他用“生产的特殊方式”来表述艺术的本质及其与物质生产的辩证关系，正是向历史唯物主义迈进的初步尝试。

随后，马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中指出，人们最初的精神生产是直接与物质活动、物质交往交织在一起的，后来由于分工的出现，才产生精神生产同物质生产的分离。人们成了自己的观念、思想等等的生产者。但这种生产是要受到自己的生产力的一定发展以及与这种发展相适应的交往制约着的。“意识在任何时候都只能是被意识到了的存在，而人们的存在就是他们的实际生活过程。如果在全部意识形态中人们和他们的关系就象在照像机中一样是倒现着的，那末这种现象也是从人们生活的历史过程中产生的，正如物象在眼网膜上的倒影是直接从人们生活的物理过程中产生的一样。”② 这就表明了艺术是人们社会生活的反映，表明了艺术生产同物质生产的区别和联系，为我们探讨两者的关系，奠定了唯物主义的基石。

在马克思看来，人们的观念、观点、思想和概念，一句话，人们的意识，是随着人们的物质生活条件，人们的社会关系和社会存在的改变而改变的。整个思想的历史证明了这一点，整个艺术发展的历史也证明了这一点。在《〈政治经济学批判〉序言》中，

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 121 页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 30 页。

马克思更是明确指出艺术是一种社会"意识形态的形式"，属于竖立经济基础之上的上层建筑范畴，并指明了艺术在社会结构中的地位和作用。

无疑，在马克思的眼里，艺术是社会的上层建筑，艺术是在与物质生产相关联的条件下存在的，物质生产制约着艺术生产，艺术生产对物质生产也有反作用。这是一种决定与被决定、支配与被支配、第一性和第二性的关系，因为"观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已"①，我们只能从物质实践出发来解释观念现象，只能由该时代的经济基础来说明该时代的全部上层建筑，这是历史唯物主义的基本原理。倘若用观念、观点和社会意识来解释社会存在，认为社会经济结构、物质生产也依赖于艺术等意识形态，那就不是历史唯物主义了。

为了明了，我们不妨在这里援引马克思的一段名言：

"人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形式与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。……随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。在考察这些变革时，必须时刻把下面两者区别开来：一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革，一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的，简言之，意识形态的形式。

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 217 页。

我们判断一个人不能以他对自己的看法为根据，同样，我们判断这样一个变革时代也不能以它的意识为根据；相反，这个意识必须从物质生活的矛盾中，从社会生产力和生产关系之间的现存冲突中去解释。”①

在这里，我们发现，马克思指出一切社会形式中，物质生产都是支配其他一切生产和关系的一种普照的光，一种特殊的以太，它使其他一切色彩都隐没其中，使它们的特点发生变化。在这里，我们也发现，马克思特别强调：在考察基础和上层建筑的变革时，必须时刻注意把两者“区别开来”，千万不能颠倒两者的主从关系，不能混淆精神生产和物质生产的原则差别，忽视艺术等意识形态形式的上层建筑性质。

我们理解，马克思强调艺术的上层建筑性质，就是强调物质生产对艺术发展的决定作用。这种作用主要表现在两方面：一是人们必须首先从事物质生产劳动，以满足吃、喝、穿、住的物质生活的需要，然后才能从事艺术、文学、科学等方面的活动。艺术生产的发展，总是要受经济条件的限制，总是以经济基础的变更为转移。二是文学艺术反映并服务于物质生产。有什么样的社会生产方式，就有什么样的与之相适应的文学艺术。经济基础发生变更，作为上层建筑的文学艺术也必然发生或快或慢的变革，它是以适应经济基础为其生存条件的。例如，文学艺术的内容，从反映神话传说到表现封建王公贵族，从描写形形色色资产阶级暴发户与“小人物”，到塑造无产阶级和劳动群众的英雄形象，就说明这种变化的规律。从艺术形式和表现手段看，古代的艺术形式正在慢慢丧失它的地位，而随着近代科学技术的发展，出现了许多新的艺术表现形式和表现手段。电影、电视、电子音乐，这些都是声、光、电、化等现代技术在艺术领域应用的结果。像电

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第82—83页。

子音乐，它具有奇特的表现力，它能利用电子发声合成装置，制造出优美的歌唱、动听的禽鸣、难以想象的山呼海啸、瀑布流泉、地裂雷霆，几乎一切特定的音色都可以制造出来。这种巧夺天工的艺术效能，没有先进的电子科学作基础，是不可想象的。

当然，这种决定作用是在最终意义上讲的，从实际情况出发，马克思也看到大量繁茂芜杂的意识形态常常把这一简单事实掩盖住了。上层建筑各因素间，又存在着互相渗透、互相作用的关系。所以，物质生产与艺术发展间的关系，实际上显得很复杂。不过，任何复杂的情况都否认不了艺术的上层建筑性质，否认不了它最终受经济基础支配的事实。恩格斯说，“文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的”①。尽管经济不是唯一的因素，上层建筑的各种因素也起作用，但“在这种交互作用中归根到底是经济运动作为必然的东西通过无穷无尽的偶然事件向前发展”②。经济在这里可能并不重新创造出任何东西，但它却决定着思想材料的改变和进一步发展的方向。普列汉诺夫也说过：“一个时代的社会精神取决于那个时代的社会关系。这一点再没有比在艺术和文学的历史中表现得更明显的了。”③ 看来，这才是马克思主义考察艺术本质及其与物质生产关系的一条基本线索。

马克思加深和发展文艺理论中的唯物主义，第一次把它提到十分完备的科学水平，主要的就是把历史唯物主义的原理运用和推广到文艺理论中来，使它成为历史唯物主义真正有机的组成部分。这是马克思对美学理论贡献的突出成果。

资产阶级经常歪曲和攻击马克思的经济基础和上层建筑的学说，那些态度比较客观的学者也往往表示不理解，认为“这个比喻并不完全恰当，因为它给我们一个静止的概念，而它要表现的却是不断变化、不断发展的现象”，认为这个比喻“不能表示出两

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 506 页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 477 页。

③ 伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》，第 9 页。

者的'相互作用'"，使用它"实在弊多利少。"① 显然这是严重的误解。

事实上，承认不承认文学艺术是一定经济基础的上层建筑，承认不承认必须由这个基础来解释作为观念形态的艺术本质，这是马克思美学观同非马克思美学观的一条基本分界。

艺术属于社会的上层建筑，对待艺术本质问题，要从上层建筑和经济基础的学说去考察。但上层建筑的层次是很多的，它里面也表现出各自的特点和区别。艺术究竟是一种什么样的上层建筑？艺术的最大特点是什么呢？

根据马克思的思想，首先，艺术是一种意识形态的形式。它要生出某种观念、思想，以满足人们精神上的需要。我们只要把物质产品和艺术产品比较一下，事情就很分明：物质产品，它要直接用在物质生活过程中，它要满足人们某种实用的需要。这些产品本身，不会发生有什么"意义"的问题。这些产品虽含有某种程度的审美因素，但主要价值还在物质功用性，人们对它考虑的是怎么用的问题。而艺术产品，它是社会生活在观念形态上的返照、表现和回响，它与物质现实界的关系是间接的。人们所以把它造出来，不是为了狭隘的物质实用目的，而是为了在"意义"上指出某种东西，为了影响人的思想、感情和心理。艺术品只有通过人的意识和心理变化，才能达到影响实际社会生活的目的。

马克思在《剩余价值理论》中曾经指出，有些资产阶级学者（例如经济学家加尔涅），不理解为什么"诱惑我的嗅觉的香水制造者"应该认为是生产劳动者，而"陶醉我的听觉"的音乐家应当是非生产劳动者，不理解为什么"提琴制造者、风琴制造者、乐器商人、布景师等等"是生产的，而以他们的劳动为"准备阶段"的那职业（指戏剧演出——引者注）则是非生产的。其根本的原因是两种劳动所提供的消费有原则区别。马克思说，制造提琴的乐

① 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，第400页、401页。

器制造者是生产劳动者，而演奏提琴的提琴师却不是。这只能证明，某些"生产劳动者"提供的产品，其唯一的目的是充当非生产劳动者的生产资料。① 而提琴师提供的产品，是乐曲，是旋律，它充当消费品的特点，是引起人的感情上的陶醉和享受，是满足欣赏者的精神需要，所以，提琴制造者和提琴演奏者之间是有原则区别的。又如，开药方的医生不是生产劳动者，而配药的药剂师却是生产劳动者，这看起来有点奇怪，其道理也是一样的。

马克思在《资本论》中，曾通过引述别的学者的话表示赞同这种意见：人具有精神的需要。人要求欣赏艺术品，这是精神的食欲，就象肉体的饥饿那样自然。② 一件艺术品，它可以满足人的求知、爱美、装饰、抒情、娱乐等需要，它还可以起加强某种观念的作用，这是任何物质产品所不可能具有的。

正因为文学艺术的意识形态性质，马克思指出了艺术的阶级性和思想倾向性。从客观方面看，文艺反映的是以人为主体的社会生活。而在阶级社会中，人们的生产关系表现为阶级关系，人们隶属于一定的阶级，个人"不是作为个人而是作为阶级的成员处于这种社会关系中"③，所以，艺术大多带有阶级性。从主观方面看，艺术创作不会象物质生产那样，可以无动于衷地对待自己的产品，作家、艺术家的创作活动，总是出于某种内心的活力和冲动，总是要唱苦难的哀歌或热情的颂歌，总是要通过对生活现象的描绘和评判，表达某种好恶要求、美丑观念和爱憎情感，因此，即使反映的是山光水色，花鸟鱼虫，主体的思想倾向和阶级因素也渗透其中。绝对没有任何倾向的艺术是不存在的。排斥艺术的观念性、倾向性，寻求超阶级的、绝对中立地反映现实，只是一个心造的幻影。文学艺术在阶级社会中，是阶级矛盾和斗争的晴雨表，是为一定阶级利益服务的耳目和神经。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 26 卷，I，第 179—180 页。
② 《马克思恩格斯全集》第 23 卷，第 47 页，马克思自注②。
③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 82—83 页。

其次，文学艺术是远离物质经济基础的意识形态，是属于“那些更高地悬浮于空中的思想领域”①。马克思曾经指出，在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。文学艺术和哲学、宗教一样，不象政治的和法律的观点那样，比较直接地产生于经济基础，比较直接地服务于经济基础，因此当经济基础发生变更时，也随着较快地发生变革，它们是那些变化比较缓慢、经历比较漫长的意识形态形式。比如宗教，无论是西方的基督教，还是东方的佛教、道教，都已产生了千百年，经历了不同时代，但是由于人们精神寄托的需要，尽管有一定变化，至今仍是存在着。哲学亦如此，由于它包含着人类思考、探索出来的人生真谛和客观真理，它的许多观念不是被扫除、消灭，而是随着人类的进步而加以改进和完善。至于文学艺术，它处在上层建筑高层的特点就更加明显，文学艺术作品，只要它能真实地反映人类的社会生活，思想感情和心理愿望，反映人们对美好事物的积极追求和热烈向往，具有一定认识价值和审美价值，人们就会长久地欣赏它，把它作为创造更新更美艺术品的借鉴和思想材料而加以保存，它不会随着经济基础的变更而很快消失。

文学艺术这种更高地悬浮于空中的意识形态性质，给艺术生产带来了某些复杂的情况。一则，它的阶级性，有时可能表现得很隐晦、曲折，并不象政治、法律、道德观念那样昭然若揭；再则，它也要服务于经济基础，但这种服务不是直接的，而是通过服务于政治、法律、道德、尤其是政治而间接服务的，也就是说，远离经济基础的上层建筑要通过比较接近经济基础的上层建筑而服务于经济基础，而在接近经济基础的一类上层建筑中，政治是主导的，因为它是经济的集中表现，因此，文学艺术与政治的关系更为密切。

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第484页。

再次，马克思也指出了在更高的上层建筑领域，艺术同其他意识形态的区别，进一步揭示了艺术的特殊性。

马克思在谈到人从精神上掌握世界的几种方式时指出，人不仅有对世界的科学的(即理论的)掌握，还有对世界的艺术的、宗教的、实践精神的掌握。艺术掌握是同理论、宗教、实践精神三种掌握方式并列的、一种独立的掌握方式。

马克思在论述希腊神话和史诗时说，任何神话都是用想象和借助想象以征服自然界，支配自然界，把自然力加以形象化。神话是人们用幻想的和不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。而当艺术生产一旦作为艺术生产出现的时候，即一旦物质生产力发展到一定水平，艺术创作成为独立的意识形态活动时，那就要求艺术家具有一种与神话无关的幻想，用自觉的艺术方式，把自然和社会加以形象化。① 这种以形象反映生活，通过想象，把客观世界加以形象化的方式，显然是马克思指出的艺术区别于其他精神形态的重要特征。

马克思认为理论掌握世界，是要发现事物的规律，揭示事物的内在本质，它要在概念中展示事物的普遍性的品格。它要用抽象的方法，把一个事物的一切偶然性去掉，"在抽象的最后阶段，作为实体的将是一些逻辑范畴"②。艺术掌握也要深入事物的本质，也要揭示普遍性，但它不是用抽象的概念，不是用逻辑推理，而是用创造的具体形象，用事物本身中识别出来的"外观"来表现。在这个过程中，本质在现象里显示自己，人们可以直接观察某一事物独具的、甚至带极大偶然性的特点和属性。

马克思曾经讲过这样的一个例子，他说：读过我在大约两年前为"论坛报"写的关于德国的革命与反革命的文章并且想对革命有一个具体的认识的读者们，不妨看一看现在陈列在纽约水晶宫

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第113页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第105页。

的哈森克莱维尔先生的绘画;这幅画描绘了1848年工人向杜塞尔多夫市政当局递交请愿书的情景。作家只能加以剖析的东西，杰出的艺术家以丰富的戏剧性和生命力再现出来了。[①] 很明显,马克思认为理论家的本领是"剖析"，而艺术家的本领是"再现"。杰出的艺术家还能够使这种"再现"富有生命力和戏剧性。

马克思在谈到理论掌握世界的方式时强调，"主体，即社会，也一定要经常作为前提浮现在表象面前"[②]，这里也有马克思的"弦外之音"：既然理论思维都离不开加工直观和表象，那么，作为用形象反映自然和社会的艺术掌握就更不能例外了。文学艺术的惊人的力量，就在于它能反映和塑造整个的或全面的社会生活情景。它塑造的形象具有直接现实性和具体可感性，具有活生生的丰富完整性,这是其他从精神上掌握世界方式无法替代的功能。

宗教掌握世界往往也用形象,但它跟艺术掌握有本质的区别。马克思认为，艺术能真实地、正确地反映社会生活，它能按照事物的本来面貌去再现现实；而在宗教那里，社会生活的形象是颠倒的、虚幻的、荒谬的，它成了麻醉人们的精神鸦片。而艺术创作中，如果"当想象直接变成说谎，夸张直接变成庸俗的时候，他便没有力量使丑的一面不在实际中暴露出来"[③]。正因为艺术能够通过形象真实地反映世界,所以马克思很重视艺术的认识职能。他看到古代各民族怎样在神话中经历了自己的史前时期；他认为中世纪史诗传说之类的作品像史料一样珍贵；他肯定英国十九世纪一派出色的批判现实主义作家，他们的作品向世界揭示了政治的和社会的真理，比起政治家、政论家和道德家合起来所作的还要多；他称赞巴尔扎克的《人间喜剧》，用诗情画意的镜子反映了整整一个时代。这一切，都是马克思从艺术能真实再现生活、正确说明生活的品格出发的。

---

① 《马克思恩格斯全集》第9卷，第263页。
② 《马克思恩格斯选集》第二卷，第104页。
③ 《马克思恩格斯全集》第8卷，第352页。

另一方面，马克思也很强调艺术的审美职能。艺术创作的形象，如果不能引起人的美感波动，就很难在人的思想感情上发生显著作用，很难给人以真正艺术的享受。“艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众”①，无疑，马克思把审美作用看作是艺术的必备素质和重要使命。

当然，艺术的意识形态性和某种实用性有时也是不能截然分开的。这里有许多复杂的情况。从整个人类社会看，从物质产品到纯粹的艺术产品，这是一个多层次的、递进的产品系列，中间有不少过渡性的、介乎二者之间的东西，如某些建筑艺术、工艺品。但有一点很清楚，马克思认为艺术品的主要价值不在生活过程中的物质实用性，而在它的审美价值和认识价值。工艺品之所以具有艺术性，正是因为它不只是物质生产的结果，而是因为它含有相当多艺术生产的成分。一般工艺品都具有“二重性”：一方面作为物质生产的产品，是实用的物品，是物质生活的资料，如编织精美的竹器、挂毯，造型美观的玉壶、玛瑙杯。另一方面，它也是艺术生产的产品，它呈现了动人的形象感，饱含着生产者的思想感情或审美情趣，摆在那里，可以供人欣赏，陶冶情怀。所以，工艺品的“二重性”，不过是把物质生产和艺术生产这种有联系的区别统一在一个物品上的表现形式罢了。如果我们面对的是弥罗岛的维纳斯塑像和拉斐尔的西斯廷圣母油画，那就不会产生这种实用和欣赏并存的“二重性”了。

那么艺术创作有没有某种生产的特点？艺术劳动与物质生产有没有某种相似性？马克思的论述并没有忽略这方面的内容。马克思承认，艺术创作也要实现产品的物化过程，不论文学或音乐、绘画或舞蹈、抒情诗或工艺品，从生产角度看，总是以一定方式实现了或实行了的东西，总是人对物质材料的某种改造、制作和加工。这一点，在空间艺术上尤为明显，一块大理石雕刻成一尊

① 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第29页。

塑像，它就创造了一个对象，一个有三度空间的物体。绘画要用颜色和线条在便于视觉欣赏的二度空间造成一个画面。在时间艺术上，例如小说、诗歌、音乐，这种艺术外表的工作比较模糊，但如果把语言、文字看作物质材料，把声音理解成震动的空气层，那么我们还是可以把时间艺术看作是改变了的自然物质。所以，艺术创作过程，除了思想、才能和精神因素外，也还有一个纯然是技巧和技艺的方面。

马克思在论述意大利文艺复兴时期绘画艺术风格形成条件时还说，象拉斐尔这样杰出的画家，也和其他任何一个艺术家一样，要受到他以前的艺术所达到的技术成就的制约。① 黑格尔也有类似意见，他在《美学》中讲：艺术作品的技巧方面，很接近于手工业；这一方面在建筑和雕刻中最为重要，在图画和音乐中次之，在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾御外在的材料，不至因为它们不听命而受到妨碍。②

关于艺术的生产特性，我们准备在下一章专门讨论，这里就不详谈了。

的确，艺术创作总有一个运用物质的表现手段把艺术认识传达出来的制作过程。要自由自主地运用艺术表现工具来表达艺术认识，便需要有一定的技能。但是，马克思在论述这一问题时有一个大前提，那就是艺术是社会的上层建筑，艺术创作是一种形象地反映生活的观念形态的精神生产，它的“物质生产性”，只是指技巧性的艺术外表的工作。马克思在上面谈到拉斐尔受他以前艺术所达到的技术成就的制约的同时，便指出他也受当时罗马社会组织、当地分工以及有交往的世界各国的分工条件的制约。这就表明，拉斐尔的绘画杰作，绝非画家单纯技巧和技术的产物，

① 参见《马克思恩格斯全集》第3卷，第459页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，第35页，商务印书馆1979年版。

而是跟当时的社会状况和物质生产和交往方式有关，是当时社会政治、经济、风俗等在观念形态上的特殊反映。总之，只有把艺术作为一种特殊的精神生产，才能把握艺术的根本特征。

两种生产的“不平衡关系”

马克思说：“要研究精神生产和物质生产之间的联系，首先必须把这种物质生产本身不是当作一般范畴来考察，而是从**一定的历史的**形式来考察。……如果物质生产本身不从它的**特殊的历史的**形式来看，那就不可能理解与它相适应的精神生产的特征以及这两种生产的相互作用。从而也就不能超出庸俗的见解。”① 马克思认为艺术这种特殊的精神生产，是在一定的经济基础上产生的，它不能脱离一定时代的物质生产条件，特别是该时代的物质资料的生产方式。艺术的高度发展，尽管有其社会的、政治的原因，但通常总以经济因素为最终根源，它或作为经济繁荣的结果，或由于经济发展的需求，而这两种情况往往又是结合在一起的。一定的社会生产方式和经济发展水平，会造成与这一方式和水平相适应的某种艺术生产方式，“例如，与资本主义生产方式相适应的精神生产，就和与中世纪生产方式相适应的精神生产不同。”② 这是马克思考察艺术生产与物质生产关系的根本准则。

马克思在分析古希腊艺术和史诗时指出，希腊神话和史诗这种艺术形式，“同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”③ 正是由于当时生产力和生产方式，才决定了希腊人“幻想

①② 《马克思恩格斯全集》第 26 卷，I，第 296 页。

③ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 114 页。

的基础"，希腊神话中那种对自然和社会的奇特观点。随着社会生产力的提高，随着许多自然力实际上被支配，人们用想象和借助想象以征服自然力的神话就消亡了。也就是说，一旦产生幻想形式的物质基础被实际创造出来，神话、史诗的艺术繁荣也就成为过去。马克思反问道：希腊神话的那种观点，难道能同自动纺机、铁道、机车和电报并存吗？在罗伯茨公司面前，武尔坎又在哪里？在避雷针面前，丘必特又在哪里？在动产信用公司面前，海尔梅斯又在哪里？在印刷所广场旁边，法玛还成什么？阿基里斯能够同火药和弹丸并存吗？《伊里亚特》能够同活字盘甚至印刷机并存吗？总之，随着物质条件的巨大变化，产生神话和史诗花朵的土壤也就丧失。

马克思在谈到文艺复兴时期绘画艺术时还说，如果把拉斐尔同达·芬奇、提戚安诺比较一下，就会发现，拉斐尔的艺术作品在很大程度上跟当时佛罗伦萨影响下形成的罗马繁荣有关，而达·芬奇的作品则更多受佛罗伦萨的环境的影响。① 几位现实主义大师的艺术成就，都是与时代社会经济发展条件密切相关的。

马克思认为，研究艺术生产同物质生产的关系，如果不把物质生产当作一定的、历史的、特殊的形式来考察，不把艺术生产理解为与特定的物质生产方式相适应，那就不免陷入泛泛的毫无内容的空谈，就可能失去对两种生产相互关系理解的基础，甚至会坠入莱辛巧妙嘲笑过的伏尔泰式的幻想，"既然我们在力学等等方面已经远远超过了古代人，为什么我们不能也创作出自己的史诗来呢？于是出现了《亨利亚特》来代替《伊利亚特》。"② 伏尔泰写《亨利亚特》的错误，在于他把一场封建贵族内部的宗教战争，写成半神话式的对封建君主的缅怀和歌颂，在于他把历史发展的动因归之于神道的作用，在于他不顾历史社会条件对古希腊罗马史

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第459页。

② 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第296页。

诗的盲目模仿。用马克思的话说，就是时代的发展，已经到了“排斥一切对自然的神话态度和一切把自然神话化的态度；并因而要求艺术家具备一种与神话无关的幻想”①，而他却仍把神话幻想作为自己艺术的母胎和武库。这就有点象成年人穿开裆裤、衔手指扮成孩童一样可笑了。马克思说过，“当今时代不可能写出史诗”②。革命民主主义者别林斯基也说过，古希腊史诗只可能为古希腊人存在，作为用他们的形式对于他们的生活、他们的内容的表现。对于新的世界来说，用不着把它加以恢复，因为新的世界有它自己的生活，自己的内容，自己的形式。③这是对待艺术和时代关系的正确态度。

马克思关于“艺术生产和物质生产发展的不平衡关系”命题，就是在这个基础上提出来的。

“关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。如果说在艺术本身的领域内部的不同艺术种类的关系中有这种情形，那么，在整个艺术领域同社会一般发展的关系上有这种情形，就不足为奇了。困难只在于对这些矛盾作一般的表述。一旦它们的

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第49页。
② 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，第21页。
③ 《别林斯基全集》，俄文版第4卷，第414页。

特殊性被确定了，它们也就被解释明白了。"①

马克思探讨这一问题，目的还是要指出艺术最终必然受物质生产的制约，指出随着经济基础的变更，与它相适应的艺术也要发生相应的变化。马克思强调的是，艺术的一定繁荣期能创造出一种对后人说来高不可及的艺术形式，可当时的物质生产较之以后可能相当落后，待到后来社会物质生产水平提高了，整个艺术生产也前进了，那种划时代的、古典的艺术形式反而创造不出来了。社会物质生产的发展，同某种艺术形式的发展并不比翼齐飞。这是"不平衡"命题的真正要义。在这里，马克思力图从物质生产本身特殊的历史的形式，说明与它相适应的艺术生产的特征，力图在物质生产的矛盾、生产力和生产关系的实际冲突中解释艺术变化的规律，这是很清楚的。恩格斯也说过，有些艺术生产的高度发达不是出现在经济的繁荣期，而是出现在物质生产力还比较落后的国度和时期，如十八世纪的德国在经济上比之英国、法国落后许多，但在文学艺术上却出现了以歌德、席勒为代表的辉煌成就；十九世纪的俄国，经济上虽远远落后于西欧资本主义各国，而且社会还残存着农奴制，但在文学上却出现了从普希金、果戈里到托尔斯泰、契诃夫群星似的伟大作家，放射出强烈而耀眼的异彩，几乎没有哪个西欧国家能同她相媲美，（只是挪威有相类似的情况。）这种现象，从横向看，固然表明了艺术生产的繁荣可以出现在物质生产低下的年代和地区，但如果我们把眼光从横向移到纵向，同样会发现，这种艺术生产的兴旺，仍是本国经济高涨的产物。无论十八世纪的德国，还是十九世纪的俄国，都处在新的社会生产关系要求打破旧的生产关系，新的阶级的观念要求打破旧的阶级观念的时刻，整个社会制度正要翻一个个儿，这种经济和政治的条件，必然为文学艺术的进展开拓新的道路。

① 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第48页。

恩格斯在谈到上面情况后马上指出："不论在法国或是在德国，哲学和那个时代的文学的普遍繁荣一样，都是经济高涨的结果。经济发展对这些领域的最终的支配作用，在我看来是无疑的"①。弗·梅林对十八世纪德国文学的一段评述也很耐人寻味，他说：那时代经济的发展给德国的资产阶级以一个强大的推动力；但是因为这个阶级无论在哪方面都不够坚强，象在法国那样去争取政治的权力，于是它就在文学里创造资产阶级的理想图象。②可见，他们也是强调经济发展对艺术生产的最终决定作用，强调艺术同经济基础的适应性。

马克思关于艺术生产同物质生产发展的不平衡理论，辩证地强调了两种生产间存在的内在联系和相互作用的两个方面，揭示了特殊关系掩饰下的社会生产方式决定艺术生产状况的普遍性，证明了正是艺术生产求得与自己时代社会生产方式和生产力发展的相适应，才造成了它的一定繁盛期同生产和社会一般发展不成比例的现象。这种"不平衡"，正是物质生活的生产方式制约着整个精神生产（包括艺术生产）规律的一种个别表现形态。把"不平衡"说成是"不适应"，"相平衡"说成是"相适应"，把物质生产与艺术生产的"不平衡"和"相适应"理解为两种生产内在的"对立统一的两个方面"，看来都不妥当。马克思的"不平衡"原理，不是说两种生产总是有着规律性的"不适应"现象，而是强调两种生产在历史的跑道上，并不是任何时期都是手拉手地齐头并进，对这两种生产的"进步"的理解，要具体问题作具体分析。

马克思强调了物质生产对艺术生产的制约作用，同时也指出了艺术生产的相对独立性。这种相对独立性，我们在前面讲过，主要是由"思想材料"的历史继承性和分工这种与人异己的对立的物质力量造成的。特别是分工，马克思认为，在人类历史发展中，自从形成精神生产与物质生产的分工以来，艺术生产逐渐脱离了

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 485 页。

② 弗·梅林：《德国历史》，引自冯至等编《德国文学简史》，第 114 页。

物质生产，不再与物质生产直接相连了。因此，真正艺术生产是在物质劳动和精神劳动相分离以后才得以出现的。精神劳动从物质劳动中分离出来，从这时起，意识才能摆脱束缚而去构造“纯粹”的理论、科学、道德和艺术。当人们的劳动生产率还非常低，除了必需的生活资料只能提供微少的剩余，劳动者没有多余的时间从事社会公共事务的时候，艺术和科学的创立与发展，只有通过分工才有可能。而这种分工的基础，是从事单纯体力劳动的群众同管理劳动、经营商业和掌管国事以及后来从事艺术和科学的少数特权分子之间的分工。这时，物质活动和精神活动、享受和劳动、生产和消费，开始由不同的人来分担，开始出现一个脱离劳动、专门从事政治、法律、科学和艺术等事务的特殊阶级。所以，马克思和恩格斯认为，“分工和私有制是两个同义语，讲的是同一件事情”。①“文明时代是学会对天然产物进一步加工的时期，是真正的工业和艺术产生的时期。”②

分工的继续发展，又以精神劳动和物质劳动的分工形式出现在统治阶级中间。在这个阶级内部，一部分人是作为该阶级的思想家而出现，他们是这一阶级积极的、有概括能力的人，他们把编造这一阶级关于自身的幻想当作谋生的主要泉源，而另一些人，虽也是积极成员，但由于很少有时间来从事精神生产，所以采取了比较消积地接受这些幻想和思想的态度。这种分工，促进了艺术的发展，也促使了艺术生产相对独立性的形成。

所有这一切表明，在马克思看来，艺术生产与物质生产的关系是不断变化的，而这种变化，在阶级社会又反映着阶级关系的调整和变迁。我们考察物质生产对艺术生产的制约作用，考察艺术生产的相对独立性，都要从一定的历史的形式去理解，都要注意意识形态曲线总是围绕经济发展轴线波动的规律，否则，很难得出正确的见解。

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 37 页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 23 页。

七　关于“艺术生产”的理论

“过程消失在产品中。……劳动与劳动对象结合在一起。劳动物化了，而对象被加工了。在劳动者方面曾以动的形式表现出来的东西，现在在产品方面作为静的属性，以存在的形式表现出来。”①

——马克思

马克思在研究社会历史过程中，特别是通过解剖资本主义经济关系，发现人类的历史实际上是一个客观的自然历史过程。马克思把这个过程中的人的生活，基本分为物质生活和精神生活两大部类，为了满足这两种生活而进行的生产，称谓物质生产和精神生产。艺术生产是精神生产的一部分。

在这个基础上，马克思考察了种种艺术生产问题。他把艺术作为一种特殊的意识形态，同时又注意了艺术作为一种特殊的生产实践的特点，从而形成了马克思美学思想别具一格的特色。

“艺术生产”的概念

长期以来，不少人以为“艺术生产”的概念是马克思偶然提出

① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第205页。

来的，至多不过是把艺术进步和物质生产发展相比较时的象征性提法。这是不确切的。

马克思的"艺术生产"的概念，不是一个多义性的、含混的日常用语，而是严格规定的科学语言。它源于马克思的政治经济学著作，但由于它是在考察艺术问题时提出的，所以，很快以特有的身分，进入马克思的美学领域。这个美学新名词，今天看来有些司空见惯，但它的产生和发展，它的真实含义和基本内容，以及在美学上的变革意义，并没有得到多数人的重视。"艺术生产"，是马克思美学思想中的重要概念之一。以这个概念为中心，构成了马克思宏大而新颖、科学而革命的美学体系的重要组成部分。

马克思的"艺术生产"概念，有一个不断衍化的过程。勾勒出这个变化的轮廓，可以从一个侧面摸清马克思美学思想的发展情况。

马克思最早明确提出"艺术生产"这个概念，是在 1857 年 8 月底写的《〈政治经济学批判〉导言》中。但"艺术生产"概念和思想的萌芽，早在马克思世界观从唯心主义向唯物主义转变的初期就出现了。艺术等是"生产的一些特殊的方式，并且受生产的普遍规律的支配"，这就是马克思当时表述属于上层建筑范畴东西与物质生产之间关系的特殊提法。

十九世纪四十年代中期，马克思开始从政治经济学角度猛烈抨击私有制和资产阶级国民经济学体系。虽然他仍用"异化"等概念，反映仍受赫斯、费尔巴哈等人的影响，但他不像当时四十多岁的中年人费尔巴哈，"只想穿着哲学家的高贵的古代长袍走过感性世界"，二十几岁的青年马克思"则想用利剑征服这个世界"①。《1844 年经济学哲学手稿》中，他把一切人的族类本质特征归结为人的自由自觉的生产活动，归结为人的能动的实践。从这个总观念出发，把"艺术"看作是人的有意识的"生产活动"的一种，是符

① 弗·梅林：《德国社会民主党史》I，第 166 页。

合马克思当时的思想本意的。

随着马克思一八四五年《关于费尔巴哈的提纲》的诞生，随着与恩格斯合著《德意志意识形态》的完成，马克思对唯心主义和旧唯物史观作了彻底的清算，提出社会生活在本质上是“实践的”思想，提出“支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料”① 的思想。《德意志意识形态》在讲到“一般意识形态”时，专有《关于意识的生产》一节，把精神活动称作“生产”，其中说，“思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。表现在某一民族的政治、法律、道德、宗教、形而上学等的语言中的精神生产也是这样。人们是自己的观念、思想等等的生产者”②。强调了意识形态与物质活动的相关性，而且把前者作为一种“生产”来肯定。有人会说这里没有提到“艺术”。是的。但就在这同一部书里，马克思在谈到分工时，便明确地把艺术创作称为“艺术劳动”，指出青年黑格尔分子施蒂纳宣布艺术劳动的唯一性，远远落后于资产阶级。③

一八四五年前后，一般认为是马克思向唯物主义过渡的完成期。这时马克思已经建立了经济基础和上层建筑的学说。马克思非但没有抛弃艺术的“生产”观念，反而在唯物史观的基础上给以新的确立。

一八四七年底至一八四八年初，马克思和恩格斯共同撰写了《共产党宣言》，又提到“精神生产随着物质生产的改造而改造”④。

其后，除了一八四八、一八四九年《新莱茵报》的出版及随后发生的重大事变打断了马克思的安排，他一直潜心研究政治经济

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第52页。
② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第30页。
③ 《马克思恩格斯全集》第3卷，第459页。
④ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第270页。

学，特别是考察资本主义社会的运动规律。正是在这个过程中，人类艺术运动的规律也得到了深刻的揭示。“艺术生产”的概念正是在这一背景下提了出来。十几年的钻研，终于结出了硕果。

一八五九年《政治经济学批判》的问世，标志着马克思政治经济学理论发展的重要阶段。在它的《序言》中，马克思对运用到人类社会和人类社会史的唯物主义基本原理作了周密的说明，对历史唯物主义的实质下了经典性的定义，指出“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。”①“艺术”是一种“意识形态的形式”②。而在这之前，即我们上面谈到的马克思为他计划中的一部经济学巨著写的一篇没有完成的《总导言》草稿——《〈政治经济学批判〉导言》中，就全面地阐述了意识形态同生产关系、交往关系的关系，并在谈到艺术生产与物质生产的不平衡关系时，正式提出“艺术生产”的概念③，而且在《政治经济学批判大纲》中，有多处从生产角度对艺术问题的说明。

诚然，马克思美学思想的发展并不总是同他的政治经济学思想的发展步调一致，但在马克思经济学思想完全成熟的情况下，“艺术生产”概念的提出，显然不是偶然的。

如果说《〈政治经济学批判〉导言》中，“艺术生产”的概念还是在论述整个精神生产时举例提到，那么，到了六十年代的《资本论》中，“艺术生产”便成为研究生产规律经常探讨和阐发的问题了。马克思研究了人类“一般劳动过程”的特点，研究了艺术生产中生产劳动与非生产劳动的关系，研究了商品制度下艺术生产者的状况，研究了资本主义生产关系与真正艺术生产的对立。特别是在《剩余价值理论》中，有关“艺术生产”的问题探讨得更加具体。总之，“艺术生产”的概念在《资本论》和《剩余价值理论》中有了更

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第82页。
② 《马克思恩格斯选集》第二卷，第83页。
③ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第112页。

丰富的内容，更确切的含义，更透彻的界说。当我们读完《资本论》等经济学著作，不能不形成这样一个鲜明的印象：在马克思学说的宏伟的大体系中，从“艺术生产”角度考察艺术现象的美学方法也附带地形成了。

马克思在一八八一年到一八八二年研读了摩尔根的《古代社会》和其他有关原始文化史的著述，又从新的领域对艺术生产问题进行了坚毅的探讨。马克思考察了人类怎样由于劳动的发明和发现而带来理智的发展，人类进入野蛮期怎样出现“使用文字写作文学作品”①；分析了在野蛮期的低级阶段，人类的高级属性——各种感情和品格、“原始的诗歌创作”怎样同物质生产一同发展起来；指出“想象，这一作用于人类发展如此之大的功能，开始于此时产生神话、传奇和传说等未记载的文学，而业已给予人类以强有力的影响”②。马克思还特别引证了古代歌谣是当时人“唯一的历史传说和编年史”，歌谣中的“故事几乎是以历史的体裁来叙述”③的艺术创作特点。这些无疑是对“艺术生产”起源及早期特征研究的新成果。

以上这个简短的回顾，很难把马克思“艺术生产”概念的衍进过程描述得十分清楚，而且不免有疏漏的中间环节。但是，仅就这四十年代至八十年代几个历史阶段的粗略介绍，完全可以看出马克思“艺术生产”概念演变的来龙去脉，完全可以看到，从生产角度研究艺术是马克思一贯的思想。从《手稿》到《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，将近四十年的时间，马克思一直没有忽略探索“艺术生产”的问题。

“艺术生产”是马克思美学思想的重要概念。这个概念是与马克思的整个理论体系紧紧地联系在一起的。“艺术生产”的概念及其理论，恰是马克思在文艺学和美学上的一个发现，是马克思主

①②③ 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，1973年版，第2页，第55页，第235页。

义美学旗帜上十分重要的标志。它的深远影响和科学价值，将随着历史的前进而与日俱增。

这样讲是不无根据的。只要我们稍许追述一下美学史，就会发现，把“艺术”与“生产”两个概念联系起来，从生产这种社会实践出发，将“艺术生产”与物质生产相比较作为考察艺术和美的方法论工具，这是超越前人的理论创举。

马克思以前的、特别是德国古典哲学家和美学家在探讨艺术问题时，主要是从两个途径：或者从客体的、直观的形式去理解，把艺术机械地看成是事物、现实、生活、感性的简单模拟、反射和复写；或者从主观、心灵和情感方面去理解，把艺术和审美单纯地归结为自我舒展，情绪释放，人性表现，以及潜意识或性本能的扩张。

康德的学说对认识审美和艺术创作诸矛盾极富启发性，他抓住审美意识的心理特征提出美的分析，运用认识论中的知性四项范畴考察审美判断，既反对英国的经验论美学，又反对大陆的理性论美学，企图调合二者，把先验的“共通感”与“人类集体的理性”即社会性联系起来，把审美主体能动性的哲学分析放到了方法和体系的中心，使美学研究发生了一个重大转折。但他认为美不是客观的，而是主观的，认为审美判断力是人的自然的心理功能，是自然的人向道德的人过渡的桥梁，完全否定艺术的社会和历史作用。

费尔巴哈没有系统的美学理论，在他的唯物主义哲学体系中反映出实证的人本主义和自然主义的美学思想。他说，“艺术的对象乃是——在叙述艺术中间接地是、在造形艺术中则是直接地是——视觉、听觉、触觉的对象”。“‘艺术在感性事物中表现真理’这句话正确地理解和表达出来，就是说：艺术表现感性事物的真理”①。他还说，“对于彼岸事物的信仰，是一种绝对没有诗意的

① 费尔巴哈：《未来哲学原理》，见《十八世纪末一十九世纪初德国哲学》，商务印书馆1975年版，第627页。

信仰"①。他强调感性世界，他认为人的本质是在对象上显现出来的，是人的真正的客观的"我"。精神的对象和感觉的对象都是如此。②显然，这对唯心主义美学的批判打下了基础。不过，普列汉诺夫讲得好："费尔巴哈说我们的'我'只是因为受客体的影响才认识了客体。马克思反驳道：我们的'我'只是因为自己对客体的影响才认识了客体。马克思的思想是完全正确的"③。费尔巴哈直观的、机械的、形而上学的美学思想与康德成了极端对立的两极。

介于康德和费尔巴哈之间的黑格尔可说是德国古典美学的集大成者。他对美和艺术的研究具有深刻的辩证法和巨大的历史感。他力求找到和说明贯穿在整个人类艺术领域的变化规律和发展线索。他看到艺术与人和生活的某种关系："艺术作品是人的活动的产品"④。特别可贵的是，他还提出"人还通过实践的活动来达到为自己（认识自己）"⑤的思想。小男孩抛石入河看水圈，是欣赏他自己活动的结果；人创造各种样式的艺术作品也具有同样欣赏自己外在现实的意味。黑格尔的"实践"观点可以说是历史唯物主义"处于萌芽状态的天才思想——种子"⑥。但黑格尔强调的"实践活动"绝非是物质生产和生命生活的实践活动，而仅仅是把这一切看作是绝对理念的表现形式，看作是无限的总体思维在有限的形式中的表现。马克思说，黑格尔的伟大处在于他抓住了劳动的本质，把现实的人理解为他自己的劳动的结果。但黑格尔只知道并承认一种劳动，即抽象的精神的劳动，在他那里，理性和感性、主观和客观、人与环境、实践与意识之间的关系是颠倒着的。当他把文学、艺术看成是人的本质的对象化时，它只是从思想形式

① 《关于哲学改造的临时提纲》，见《十八世纪末一十九世纪初德国哲学》，第590页。

② 《基督教的本质》，见《十八世纪末一十九世纪初德国哲学》，第547页。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第3卷，第145—146页。

④⑤黑格尔：《美学》第一卷，1979年版，第33页，第39页。

⑥ 列宁：《哲学笔记》，1974年版，第202页。

来把握它们的。它们是思想物，因而也只是纯粹的亦即抽象的哲学思想的外化，"自我意识的外化就是设定物性"① 。所以，在黑格尔眼里，整个美和艺术运动，乃是从绝对理念开始为开始，以绝对理念结束为结束。它的"全部**外化历史**和外化的**整个复归**，不过是抽象的、绝对的思维的**生产史**，即逻辑的思辨的思维的**生产史**"② 。他的美学某种意义上成了超验性的被丑化成神学漫画的美学。

马克思就根本不同了。他既排斥了康德、黑格尔的思辨性、抽象性，又杜绝了费尔巴哈的机械性、直观性；既汲取旧唯物主义美学中的反映论思想，又批判继承了主、客观唯心主义美学中的能动论、实践论营养。马克思从人的社会本质基础是生产活动观点出发，把艺术和审美当作人的一种特殊的生产实践来理解，对艺术和美的问题，不仅从客体的、直观的外在形式方面去理解，而且也"从主观方面去理解"，在实践的基础上，把人的主观活动与客观存在高度统一起来了。撇开马克思对古典经济学中的艺术理论批判不谈，仅就"艺术生产"概念产生这一点，也可以说是对德国古典美学思想批判改造的一个必然结果。在"艺术生产"的概念里，对以往的艺术观至少发生了这样两个变化：一是把艺术活动从单纯的精神领域拉到现实领域；二是把艺术活动从受动理论转到能动理论，先前是"唯心主义却发展了**能动的**方面"③，现在又把发展能动方面的主动权夺回到唯物主义方面。如果说以往的艺术理论总是静观地对艺术问题，那么马克思则注意强调了生产因素的重要性，强调它决定审美的需要，并通过实践把这种需要从初期的粗糙阶段发展到高级的水平。所以，从美学史上看，"艺术生产"的概念也反映出了的美学思想的巨大变革。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 165 页。
② 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 161 页。
③ 《马克思恩格斯选集》第一卷，第 16 页。

艺术生产中的"生产力"问题

这里需要进一步讨论如何看待"艺术生产"中的生产力问题。

马克思在《剩余价值理论》的"附录"中，有专门《关于一切职业都具有生产性的辩护论见解》一节，讲到哲学家生产观念，诗人生产诗，牧师生产说教，教授生产讲授提纲等等。马克思还以"罪犯"为例，说明他不仅生产刑法讲授提纲，不仅生产刑法典，不仅生产立法者，而且还生产艺术、文艺——小说、甚至悲剧。英国作家孟德维尔的讽刺作品《蜜蜂的寓言》中，"已经证明任何一种职业都具有生产性"①。

在马克思看来，任何生产劳动都是人以自身的活动引起、调整和控制人和自然之间的物质变换过程。人为了在对自身生活有用的形式上占有自然物质，人就必须使他身上的自然力——臂和腿、头和手运动起来②。艺术活动也不例外。马克思还曾指出，一般生产劳动可以归结为生产物质产品的劳动，"一切艺术和科学的产品，书籍、绘画、雕塑等等，只要它们表现为物，就都包括在这些物质产品中"③。艺术品也要完成"表现为物"的制作过程。

艺术既然是广义上的、引伸出来的"生产活动"，那么，是不是有一种"生产力"呢？我们能不能把艺术生产的某些传统、艺术形式、艺术技巧、艺术生产的某些方法和工具，也做为"生产力"来看待呢？

这是一个新奇而尖锐的问题。在马克思的学说里，艺术是属于上层建筑的部分，它是竖立和悬浮在受物质生产力决定的社会

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第415、416页。

② 《马克思恩格斯全集》第23卷，第201—202页。

③ 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第164—165页。

经济结构之上的社会意识形式。难道上层建筑里还有属于"基础"的东西？难道意识形态的东西中还有属于物质形态的生产力？

马克思对这棘手的问题给予了创造性的解决，丰富了"艺术生产"的概念，发展了辩证唯物论的美学原理。诚然，从总体上把艺术作为意识形态范畴的上层建筑时，它不是"生产力"。但是，当把艺术作为创造艺术品的特殊形态的生产来考察时，其中就有一种维系和推动这种生产的能力，不然，这种生产就无法进行，称作"生产"也无从谈起。任何艺术生产和美的创造，都是人借助劳动资料和工具，借助一定的审美能力和劳动技巧，在与劳动对象结合在一起的情况下创造活动。没有生产力的生产是不存在的。这是从逻辑上讲。具体到艺术领域，马克思有一个新鲜、别致的提法是发人深省的，他把生产力分为两种：物质方面的生产力和精神方面的生产力，从而，对"艺术生产"中的生产力问题第一次做了科学的解说。马克思在 1874 年底到 1875 年初写的《巴枯宁〈国家制度和无政府状态〉一书摘要》中有这样一段话：

> "……平原和山区的差别、沿河流域、气候、土壤、煤、铁、**已经获得的生产力**（物质方面的和精神方面的）、语言、文学、技术能力等等……"①

这里，马克思把生产力的种类作了区分，认为具有两种生产力，明确提出"精神方面的生产力"问题，并把语言、文学、技术包括在此种生产力之列。

---

① 《马克思恩格斯全集》第18卷，第 682 页。这段话，核对德文原文（见 1973 年德文版《马克思恩格斯全集》第十八卷，第620页）和俄文译文（见《马克思恩格斯全集》1961年俄文版第十八卷，第 601—602 页），中间一句似应译成"已经获得的物质的和精神的生产力"更妥当些。因德文和俄文中"物质的和精神的"一词虽放在"生产力"一词后面，但仍是作后者的直接定语存在，而且行文中没有"括号"表示，中译文用"括号"把它放在后面，意思和语法没问题，但语气不顺。为了便于查考，这里引文仍保持中译文原貌。

“精神生产力”的提法并不是孤立、偶然出现的。马克思在《德意志意识形态》中论述艺术风格的形成条件时，指出了“社会组织”、“当地分工”以及“与当地有交往的世界各国的分工”等对艺术生产者的影响。同时，将毫不例外地要“受到他以前的**艺术所达到的技术成就**……条件的制约”① 放在诸种制约条件的首位，强调了艺术的“技术成就”的作用。马克思在写《哲学的贫困》的时候，也把人类“文明的果实”称作“已经获得的生产力”②。“文明的果实”，当然包括文学、艺术。可见，马克思很重视这个问题，直到确切地提出“两种生产力”，他把他的思想表述得更加清楚了。

马克思区分两种生产力的思想极其重要。这是马克思晚年的论述，应该说是十分成熟的科学见解。马克思的这一思想，对我们辩证地看待作为意识形态的艺术和作为生产形态的艺术之间的关系，对我们深入地揭示“艺术生产”的本质特征，具有极大的启示。

一、马克思把文学、艺术作为一种“精神方面的生产力”，这就进一步阐明了文学艺术是一种人类创造世界和创造自身的实践活动。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中初步阐述的这一美学思想，经过整整三十年，又得到了科学、充分的发挥。不过，这时马克思已不是从“异化”的概念出发，不是再把“全部生产运动的感性表现”简单地看成是“人的实现或现实”，而是从生产力和生产关系的原理、经济基础与上层建筑的学说出发来看待文学艺术问题了。因为艺术也有一种“生产力”，也是历史上客观存在的积极力量，是人的能动的实践能力的产物，这样，一切关于艺术和美的唯心主义神话就破灭了。

二、把艺术看作是一种“已经获得的精神方面的生产力”，对文学艺术的批判继承问题就有了新的解释。文学艺术所以具有相对稳定性和独立性，可作为思想材料在人们的头脑中世代延续，有些文学艺术作品所以具有“永久的艺术魅力”，优秀的作品所以

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第459页。着重字体为引者加。

② 《马克思恩格斯全集》第4卷，第155页。

可以成为后世艺术生产者永远学习的楷模，除了它的思想认识意义和审美价值外，很重要的就是它还是一种仍然没有丧失效用的宝贵的“艺术生产力”。马克思说过，“单是由于后来的每一代人所得到的生产力都是前一代人已经取得而被他们当做原料来为新生产服务这一事实，就形成人们的历史中的联系，就形成人类的历史”①。艺术领域亦是如此。艺术创作的技术和经验，艺术的形式和生产工具，审美的规范和艺术产品，这一切并不随时代的变迁而骤然变化，而是以自己特有的规律朝前运动。当它们还作为后世人们可以接受而且乐意接受的时候，它们就一代一代传下去，表现为新的“艺术生产”中的生产能力。

三、马克思把生产力分为“精神方面的”和“物质方面的”两种，这就在主、客观关系上堵塞了种种机械、直观的旧唯物主义漏洞，同时，使美学领域的“艺术生产”概念更加完整、深刻。如果说，马克思先前的理论研究侧重在从物质的经济关系中找出上层建筑和思想观念（包括文学艺术）产生的根源，而对意识形态（包括文学艺术）的相对独立性和对经济基础的反作用探索分析有所“忽视”和强调不够的话，那么，这里的论述正是马克思对自己的学说在倍受一群自称“马克思主义者”的唯物主义庸人肆意曲解和歪曲的情况下做的重要的理论补充。提出“精神方面的生产力”，这就强调了精神方面的反作用，强调了意识形态的能动性，指出它也具有决定某种精神生产的主导威力，这样，一切僵硬的、自然主义的、形而上学的唯物论观点就被抛弃了，文学艺术和美学中的许多有关主、客观关系的难题也得到了解决。

黑格尔在论述“艺术作品是人的活动的产品”时有这样一个重要的看法，他认为“除才能和天才以外，艺术创作还有一个重要的方面，即艺术外表的工作，因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面，很接近于手工业；这一方面在建筑和雕刻中最为重要，在

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第321页。

图画和音乐中次之，在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾御外在的材料，不至因为它们不听命而受到妨碍”①。黑格尔没有也不可能从艺术的生产角度探讨问题，但这一看法中，强调“艺术外表的工作”，强调“纯然”的“技巧方面”，强调艺术创作“很接近于手工业”，说明它蕴含着认为艺术是一种生产、有一种艺术生产力的思想萌芽。

当然，对马克思上述的思想也不能作片面、机械的理解。固然，马克思区分了“精神方面的和物质方面的”生产力，明显地把“语言、文学、技术能力”等归入前者。这是就总体和基本情况而言的。就具体的艺术生产来说，马克思也看到了它的复杂性、交叉性和多层次性。从一方面讲，艺术是社会审美、社会意识和心理因素的产物，具有突出的精神生产特征；从另一方面讲，艺术创作也要改变自然的物质，要获得物质的存在形式，所以也具有物质生产的特征。把两者断然分开或对立起来，就不符合马克思的辩证观点了。同时，马克思还指出过，作为生产的精神潜力的知识形态的生产力，通过一定途径就转化为物质的生产力，科学技术是这样，艺术生产能力也如此，这是一个交互作用的整个社会生产过程。

从“已经获得的生产力”角度，马克思把“语言、文学、技术能力”放在一起，也是很值得注意和探讨的。斯大林曾讲：语言不是基础的上层建筑。语言不随经济制度的改变而改变。语言也不是社会内部这种或那种基础，旧的或新的基础所产生的，而是千百年来社会历史和各种基础历史的全部进程所产生的。语言不是某一个阶级所创造的，而是整个社会、社会各阶级世世代代的努力所创造的。② 在这些方面，语言和生产工具几乎无大差别。斯大林明确指出，“上层建筑是社会的政治、法律、宗教、艺术、哲

① 黑格尔：《美学》第一卷，第35页。商务印书馆1979年版。

② 《马克思主义和语言学问题》，见《斯大林选集》下卷，第 501、502、503 页。

学的观点，以及同这些观点相适应的政治、法律等设施。"①

文学艺术同语言不同，它是社会的上层建筑。但是，除却艺术的"观点"、内容不谈，"艺术生产"中有没有不同于上层建筑的所谓"整个社会、社会各阶级世世代代的努力所创造的"东西呢？有没有不是在社会内部这种或那种基础上所产生，"而是千百年来社会历史和各种基础历史的全部进程所产生的"东西呢？有没有一种经过若干时代，"在这些时代中，它形成起来、丰富起来、发展起来、精炼起来"，变成"比任何基础和上层建筑都生存得长久得多"②的东西呢？应该说，是存在的，这就是"艺术生产力"。如果说艺术中的上层建筑部分同生产、同人的生产活动没有直接的联系，它反映生产力发展水平的变化是通过生产变化在基础变化中的折光来体现的，那么艺术生产力却同人的生产能力、人的实践的许多领域和多种活动有直接的关系。例如艺术形式的某些因素在历史上的形成，有一定意识形态上的原因，但马克思同时也认为跟产生它的社会阶段的生产条件相联系，指出"某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的"③，这就间接地指出了"艺术生产力"同作为意识形态的艺术之间的复杂关系。

关于这个问题，本世纪三十年代德国的批评家瓦尔特·本雅明在他的《作为生产者的作家》一文中曾有所涉猎，认为"艺术象其它形式的生产一样，依赖某些生产技术——某些绘画、出版、演出等等方面的技术。这些技术是艺术生产力的一部分，是艺术生产发展的阶段；它们涉及一整套艺术生产者及其群众之间的社会的关系"④。因此他主张革命的艺术家不能只关心艺术目的，也要

---

① 《斯大林选集》下卷，第503页。着重点为引者所加。

② 《斯大林选集》下卷，第504页。

③ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第113页。

④ 瓦尔特·本雅明：《理解布莱希特》，伦敦，1973年版。引自特里·伊格尔顿《马克思主义与文学批评》，第67页。

关心艺术生产的方式和工具。这实际上从生产工具和技术的角度提出了如何研究发展艺术生产的问题。

事实证明，把文学艺术看成是具有一定艺术形式的意识形态，这种见解只说明了事情的一面；反过来，倘若只看重艺术的工艺生产基础，忽视它的社会的、历史的、阶级的因素，也必然犯把技术和形式本身看成是艺术生产决定因素的艺术“工艺主义”错误。当我们强调地把艺术作为一种生产来分析的时候，丝毫也不意味着可以忽略对艺术作为一种意识活动、经验方式的社会分析，而是要把两者有机地结合起来，既明确艺术本身范围内的“基础”与“上层建筑”的关系，又认清作为整体的艺术生产同社会经济生产阶段、社会关系、社会意识之间的密切联系，同时，注意维系上述关系的意识形态因素怎样体现在艺术形式当中、怎样体现在艺术表现方法当中，而不能仅仅满足于在孤立的艺术生产中寻找某些一般生产的特点。

总之，正确地说明作为“生产”的艺术和作为意识形态的艺术之间的辩证关系，是马克思美学和文艺学研究中面临的重大课题。以往的理论中，说明艺术的意识形态性质比较多，对艺术的“生产”性质注意较少。只有把二者结合起来，才更接近马克思的思想原貌。

艺术掌握世界的方式

马克思在天才地发现了人类一般劳动共性特征的同时，注意总结和研究了人类物质生产和各种精神生产间的重大区别，指出艺术生产表现为生产劳动的是另一种劳动。

马克思考察了艺术生产过程的具体特征，使“艺术生产”概念的内涵更加丰富。

这里我们探讨马克思提出的人对世界的“艺术的”掌握方式。

“艺术掌握世界的方式”与“艺术生产”的关系十分密切。艺术生产的具体过程，集中体现了人对世界的艺术掌握。虽然艺术掌握世界要比艺术生产内容宽泛些，但两者在本质上是有一致性的。

从生产角度看，人对世界的艺术掌握同其他掌握方式都是一种实践，它既不单是理念活动，也不是静态的直观或纯粹心灵的创造。它也要由实践主体通过劳动，改造一定的材料而造成一个新的实在物体。但艺术生产决非一般的物质生产，不论生产的对象、产品的属性、生产中的主、客体间相互关系的特点、以及生产过程的实际步骤，都有自己的鲜明个性。如果说一切物质生产都要实现“物化”的话，那么，艺术生产中生产者“物化”① 自己劳动的特点，也把艺术掌握世界方式的特征反映得最突出。

关于艺术的掌握世界的对象，马克思的不多论述具有指导意义。他说，“对象**如何**对他说来成为**他的**对象，这取决于**对象的性质**以及与**之**相适应的**本质力量**的性质；因为正是这种关系的**规定性**形成一种特殊的、**现实的**肯定方式。**眼睛**对对象的感受不同于**耳朵**，眼睛的对象不同于**耳朵**的对象。”还说：“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、**人的**感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是**人的**本质力量的**感觉**，才一部分发展起来，一部分产生出来”②。这就告诉我们，不同的掌握世界的能力是与不同的客观对象同时存在的，特殊的关系规定性才产生特殊的肯定方式，生产对象的本质与人的本质力量特点相适应。

---

① “物化”(Verdingliehung)，或称外化、对象化、客观化、现实化。它在马克思的经济学和美学理论中起着重要的作用。人的劳动，包括艺术生产，都必须变成一种客观的、独立于生产主体的自身之外的存在。“物”就是人的劳动产品。“物化”的概念在马克思思想中也有衍变。早期著作《手稿》中的“物化”，主要指人被“异化”为“物”。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页、126页。

其次，从艺术生产的过程来看，马克思认为，它所“物化”的劳动种类和因素是十分丰富的。按照马克思的观点，人类工业的产物，如机器、火车头、铁路、电报、自动纺织机等等，都是自然的物质转变为人类意志驾驭自然或人类在自然界里活动的器官，是由人类的手所创造的人类头脑的器官，因此，“都是物化的智力”。而在艺术生产这种比较复杂的劳动中，它物化的人的能力是多方面的。一则，艺术生产中必然“物化”人对世界的认识，这一过程中必然具有意识形态的性质，它不可避免地要把主体对对象世界的认识、见解“物化”到产品里面去。

但是，理论界有种意见，由此认为艺术的特征就是“用形象反映生活，艺术掌握世界的方式就是形象思维的方式”。这有部分道理，但仍难以划清艺术生产与其他生产在“物化”特征上的最后界线。艺术的掌握世界的方式，它的突出特点是把主体（即生产者）的强烈的主观因素——思想、情感、意向、心境、愿望等渗透到生产过程里并“物化”到对象中去。艺术生产过程，情感因素是一个自始至终不可缺少的内容。从主体方面讲，它是艺术掌握世界的动力之一。它象一架鼓风机，使想象的翅膀舒展升腾；它象一个助跳器，使艺术的心灵更加激奋昂扬。从客体方面讲，它是艺术把握以人为中心的社会生活的基本对象。从主、客观关系方面讲，把主体的感情世界作为对象“物化”在产品中也是艺术掌握世界的规律性现象。

这样说是不是“自我表现”论呢？不是。因为艺术“物化”的对象与“物化”对象的根源，这是两件事情。马克思认为情感不是神秘的心灵的分泌物，而是主体对客观世界的能动感应。人的感觉、感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，才产生出来的。主体情感对客观外物而言是主观的，但它是由外界刺激引起的。它不是本源，而是中介。艺术生产可以而且应当“物化”属于第二性的东西，尤其是情感，这是艺术掌握世界方式特殊的地方。马克思说：我在我的生产过程中就会把我的个性和它的特点加以对象化。

因此，在活动过程本身中我就会欣赏这次个人的生活显现，而且在观照对象之中就会感受到个人的喜悦，在对象里认识到自己的人格，认识到它是对象化的感性的可以观照的因而也是绝对无可置疑的力量。①物质生产中，生产者与产品之间的感情距离还是比较大的，而在艺术生产中，生产者几乎是情不自禁地把情感融入自己的产品中。许多情况下，艺术创作中的形象以情感为轴心而结集，整个过程遵循着主、客观统一的"情感逻辑"。

基于艺术掌握世界方式的情感特征，马克思还指出，艺术生产还有一个特点，那就是生产者总是以"对象化的独特方式"对待对象，也就是说，总是将自己独特的创作风格和艺术个性"物化"在自己的产品中，从而决定对象性的、现实的、活生生的独特的存在方式。

在马克思看来，艺术品的特点总是受生产者的风格和个性制约着的，"同一个对象在不同的个人身上会获得不同的反映，并使自己的各个不同方面变成同样多不同的精神实质"②。每一个人都根据自己的爱好来塑造它们，艺术生产者比其他生产者更鲜明地使他的产品"成为确证和实现他的个性的对象"③。因此，艺术生产者发扬自己"对象化的独特方式"，勇于实践堪称自己声音和气质的东西，这就成为艺术生产中发挥能动创造精神的努力方向。

依黑格尔的意见，艺术家"所应该做的事不是把它的内容刨光磨平，成为这种平滑的概念化的东西，而是把它的内容加以具体化，成为有生命有个性的东西"④。有多少艺术家，就应有多少种风格。差异是艺术的灵魂，个性是艺术的生命。雨果说得对：

---

① 引自《美学问题讨论集》第六集，第187页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第8页。

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页。

④ 黑格尔：《美学》第一卷，第339页，商务印书馆1979年版。

没有风格，你可以获得一时的成功，获得掌声、热闹、锣鼓、花冠、众人的陶醉的欢呼，可是你得不到真正的胜利，真正的荣誉，真正的征服，真正的桂冠。①马克思论述艺术生产时，总是强调作家以“精神个体性的形式”来反映社会生活，强调“每一滴露水在太阳的照耀下都闪烁着无穷无尽的色彩”②，强调艺术产品应该成为艺术家的“天性和对他的天性产生影响的环境之间的相互作用的创造物”③，生产者要通过自己的产品，不断成为对“人的本质力量的新的证明和人的本质力量的新的充实”④。

其他产品固然也需要创造精神和个性“物化”，但艺术产品几乎严格到以不可重复性为其标准。尽管随着艺术生产的发展，艺术门类在增多，艺术分科在变细，许多艺术部门生产活动的手段和规模在日益明显地依赖现代化的科学技术，但它生产中的个性特征是不会取消的。艺术掌握世界方式中的感情因素和个性因素，是艺术生产中劳动者“以动的形式表现出来”的有特点的东西。

马克思论述艺术掌握世界的方式，还进一步指出了生产主体的审美特征，考察了能体现主体审美体验的美的形式的生成。艺术生产是一种自由的精神生产，生产者在条件允许的范围内顽强地追求美，追求自由。真正自由的艺术生产，作家绝不仅把自己的作品看成手段。必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。“诗一旦变成诗人的手段，诗人就不成其为诗人了”⑤。马克思在充分考察了人与动物在“生产”上的根本区别和人的本质特征时，特别提出了“人也按照美的规律来建造”的著名论断。

关于这个论断的美学意义，我们在讨论《手稿》的一章里已经比较充分地说到了。对于这个论断，这里需要澄清的是：仅仅把

① 拉法格：《文论集》，第140页。
② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第7页。
③ 《马克思恩格斯全集》第3卷，第497—498页。
④ 《马克思恩格斯全集》第42卷，第132页。
⑤ 《马克思恩格斯全集》第1卷，第87页。

它做为艺术活动的特征来论述，是不确切的。马克思的这个论断，实际上是指出了人与动物在生产与生命活动上一切差异的总和，指出人在实践中掌握世界所达到的水平的根本标帜。“按照美的规律来建造”换一个角度，可以说就是人（生产者）会把自己的美感经验、对美的认识合乎规律地“物化”到被改造的客观物质对象中去。这在一切物质生产中都或多或少地存在的。但是，当我们比较物质生产、其他精神生产与艺术生产的差异时，就会发现，它们在美的比重上，在运用美的规律的具体范畴上，确实存在很大不同。艺术生产就是要创造专供审美的物品，艺术生产中的主体刻意追求的最重要方面就是通过自己的复杂劳动实现自己审美体验的物化。

艺术生产离开或忽视了对主体审美体验的“物化”，艺术生产就要蜕变，艺术品的价值就十分有限。文艺史上留下许多执着追求美的艺术家的动人佳话。许多不朽艺术珍品的产生过程，说明按照美的规律来创造是多么重要。

既然艺术生产者的审美体验要得到“物化”——主体的美感经验要由一定的物质材料来承担，就有一个“物化”中的艺术形式美的问题。马克思在论述希腊艺术和史诗的“永久的魅力”时，便注意到艺术形式的重要性。任何艺术创作都会碰到能否从物质上“按照美的规律”作审美把握的矛盾。所以，艺术掌握世界的方式，当加工对象时，主体的着眼点集中到如何造出与审美内容相一致的艺术形式，如何使形式美体现内容美，使主体的动的、情感的、审美的、思想的属性在静的、凝固的、物质的艺术形式上反映出来，便成了至关重要的事情。

关于这一点，高尔基曾说：“我所理解的‘美’，是各种材料——也就是声调、色彩和语言的一种结合体，它赋于艺人的创作——制造品——以一种能影响情感和理智的形式”①。卢卡契的意见

① 《高尔基文学论文选》，第263页，人民文学出版社1959年版。

也很精辟，他认为：艺术作品，则是“实现美感的唯一合适的形式”①。他们这样讲并不是形式主义，不是否认内容的主导作用，而是强调艺术掌握世界方式的特点，强调艺术形式对内容不容置疑的反作用。他们这样讲也不是脱离现实的表现主义，而是强调艺术形式构成了审美物化中主、客观多种因素的复杂机制，强调艺术创造中主观和客观、精神掌握和物质掌握、内容和形式的高度统一。旧唯物主义和唯心主义美学恰恰在这一点上常常犯这样那样的毛病。

至于目前美学界有一种意见，认为“生产实践就是艺术掌握”，“劳动生产是人对世界的实践精神的掌握，同时也就是人对世界的艺术的掌握”②，是一种改造世界实现自我的艺术活动，把艺术生产等同于物质生产，把艺术生产中的精神掌握、审美掌握与物质活动混为一谈，这显然是误解了马克思的思想。从上面的大量论述可以看出，这种意见与马克思的观点是不一致的。

艺术生产的一般历史发展

马克思说：一切生产阶段所共同的、被思维当做一般规定而确定下来的规定，是存在的。③所以研究“劳动过程首先要撇开各种特定的社会形式来加以考察”④。我们以上论述，就是把“艺术生产”作为艺术实践活动的共同标志和一般规定加以讨论的，“艺术生产”概念成了一个合理的抽象。但是，“艺术生产”是一个历史的范畴，不论是艺术生产的内在本质，还是人们对它的理解

① 引自《哲学译丛》1981年第6期，第10页。

② 《生产劳动与人对世界的艺术掌握》，见《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社1980年版，第377页。

③ 《马克思恩格斯选集》第二卷，第91页。

④ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第201页。

和认识，总有其具体的客观社会历史尺度和形态可以把握。马克思说到“艺术生产”，总是指在一定社会发展阶段上的艺术生产，其中极其具体地体现着历史和逻辑的统一。因此，我们也必须循着马克思的足迹，对“艺术生产”从一定的历史的形式来加以考察。

人体解剖对猴体解剖是一把钥匙。与马克思的整个理论活动、特别是政治经济学研究相一致的是，马克思对艺术生产从历史发展角度的考察也主要集中在资本主义社会。

人对世界的艺术掌握，是在人类物质生产劳动实践活动的基础上发展起来的。人类实践活动的初期，人们的物质生产与艺术生产密不可分、合为一体。这时人们还没有单独的艺术掌握世界的方式，物质生产也是艺术生产，艺术生产也是物质生产。人们的审美意识就体现在石镞、石斧和陶器的制作上。随着人类实践活动的逐渐完善，随着生产力的发展与分工的出现，人们从简单的摹仿活动过渡到创造性的反映，从单纯的实用目的的劳动进入到纯粹创造供人欣赏的艺术品的审美目的的劳动，艺术掌握世界的方式也就从实践精神的掌握方式中分离出来，艺术生产也就成了独立的部门。这种分离和独立，一方面促进了美和艺术的进步，一方面也使艺术活动同一般劳动生产日益脱节。

不过，马克思认为，与资本主义时代相比，古代条件下生产力和生产关系对艺术生产发展的不利因素似乎还小些。古代那些高明的手工业生产，创造了不少美的物品，那时的生产活动还能是“半艺术性的”，因为这时“人在民族、宗教、政治方面不管怎样受到局限，却总是作为生产的目的出现的”①。艺术品的“质”和“使用价值”，还是艺术创造的主要着眼点。艺术生产者和手工业工人，还没有在生产过程中严格按照主人意志进行创作的不自由关系。“另一方面，古代世界也确是人们寻求一切完善形象、形态和圆满境界的所在”②，尽管这种满足是很狭隘的。在中世纪，“每

① 《马克思恩格斯论艺术》第一册，第258页。

② 马克思：《政治经济学批判大纲》(草稿)，中译本第3分册，第105页。

一个想当师傅的人都必须全盘掌握本行手艺。正因为如此，所以中世纪的手工业者对于本行专业和熟练技巧还有一定的兴趣，这种兴趣可以达到某种有限的艺术感”①。

到了资本主义时代，艺术生产表现出它特有的新形式。在资本制度下，一切艺术劳动变成了资本家投机的对象，艺术变成了谋取利润的工具，一切艺术品变成了进行交换的商品，从事精神劳动的艺术家也成了雇佣劳动者。艺术家尽管摆脱了天然族长的意志禁锢，却又套上了资本力量的无形枷锁。艺术创作中的个人爱好、思想和幻想的自由遭到严重束缚。马克思说，资本主义时代作家可以称为生产劳动者，并不是因为他生产出观念，而是因为他使出版他的著作的书商发财。只有在他作为某一资本家的雇佣劳动者的时候，他才是生产的。②这样一来，所谓高尚的艺术劳动，就失去了从前的荣誉和尊严，它成了一种受资本主义经济规律支配的制造特殊商品的活动，它的产品价值完全由商业来估计。艺术跻身于整个资本主义利润生产的大合唱。在这个意义上，马克思称资本主义时代的艺术为“生产”，称艺术产品为“商品”，称艺术活动为“生产劳动”，对资本主义时代艺术生产的社会性质作了深刻的剖析。

马克思论述资本主义时代的艺术生产，首先对生产劳动与非生产劳动作了区分：生产劳动者的劳动能力，对他本人来说是商品。非生产劳动者的劳动能力也是这样。但是，生产劳动者为他的劳动能力的买者生产商品。而非生产劳动者为买者生产的只是使用价值，想象的或现实的使用价值，而决不是商品。非生产劳动者的特点是，他不为自己的买者生产商品，却从买者那里获得商品。③例如一个画家或演员，他自行在街头作画或卖艺，他虽

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第58页。

② 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第149页。

③ 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第151页。

然以自己的劳动挣取了金钱——商品等价物，但他不是用自己的劳动代价同资本相交换，而是以自己的服务或劳动直接同欣赏者的收入相交换，他为别人只生产使用价值，所以，他还是一个非生产劳动者。另外，在资本制度下，“同一种劳动可以是生产劳动，也可以是非生产劳动”，两者是可以转化的。例如，密尔顿出于春蚕吐丝一样的必要创作《失乐园》，那是他的天性的能动的表现，他把作品卖了五镑，他还是非生产劳动者。相反，为书商提供工厂式劳动的作家，则是生产劳动者，因为他的产品从一开始就从属于资本，只是为了增加资本的价值才完成的。同样，一个自行卖唱的歌女是非生产劳动者，但同一个歌女，如果被老板雇佣，老板为了赚钱而让她去唱歌，她就是生产劳动者，因为她生产资本。这样，马克思就为我们指明了判断艺术活动中生产劳动和非生产劳动的界线。

马克思还探讨了艺术生产纯粹为交换进行、纯粹生产商品时可能出现的两种情况：一种是生产的结果是商品，是使用价值，它们具有离开生产者和消费者而独立的形式，因而能在生产和消费之间的一段时间内存在、流通，如书、画以及一切脱离艺术家的艺术活动而单独存在的艺术作品。再一种情况是产品和生产行为不能分离，如一切艺术家、演员的表演等。“例如，一个歌唱家为我提供的服务，满足了我的审美的需要；但是，我所享受的，只是同歌唱家本身分不开的活动，他的劳动即歌唱一停止，我的享受也就结束；我所享受的是活动本身，是它引起的我的听觉的反应。”①也就是说，这种商品不固定或不物化在一个耐久的对象或可以出卖的实物中。资本家、歌舞场老板购买的只是这些演员劳动能力的暂时支配权。此时，艺术家的身份已经双重化了：“在这里，演员对观众说来，是艺术家，但是对自己的企业主说来，是**生产工人**。”②

---

①② 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第436页，443页。

另外，马克思在论述资本主义时代艺术生产时还着重谈到，随着资本主义生产方式的进一步发展，相对自由的艺术劳动特点越来越减少，精神生产和艺术生产，日益掌握在资本家的手中，艺术家变得越来越无法脱离资本控制而生活。由于整个社会被“财迷”所统治，他们不但蔑视人格，蔑视理论，同样也蔑视艺术。艺术生产象其他生产一样，财富成了它的主要目的。这样，资本制度就从根本上破坏了艺术的境遇，使艺术发生了前所未有的变化：先前艺术中突出的结构和形式的完美感和整体感遭到破坏；艺术创作变成了商品生产，艺术品的“量”和“交换价值”，成了艺术发展的主要杠杆；艺术家的劳动，变成纯粹的生产劳动，艺术家本人成了工人一样的受雇劳动者；一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业灵光都被涂抹干净。不仅如此，就是物质生产，也出现了骇人的畸形：本来，机器具有减少人类劳动和使劳动更有成效的神奇力量，然而却引起了饥饿和过度疲劳。技术的胜利，似乎也以道德的败坏为代价。甚至科学的纯洁光辉仿佛也只能在愚昧无知的黑暗背景上闪耀。生产的技巧，日益成为无关紧要的东西，劳动变得简单、机械、枯燥，“越来越失去它的一切的艺术性质”。总之，“现代社会的一切生活条件达到了违反人性的顶点”①。它不但同人类正常的审美能力发生了矛盾，而且严重地阻碍和限制了这种能力的发展和提高。为此，马克思明确提出：“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”②。这是对资本主义时代艺术生产特征一针见血的揭露。

由于资本主义社会艺术的高度商品化，这就不可避免地催促艺术生产从总体上走向堕落。为了赚钱，它可以不择手段并基本上不受阻挠地生产低级、庸俗、腐朽、反动的东西，毒化和腐蚀人们的精神世界。为了赚钱，它可以诲淫、诲盗，即使出卖良

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷，第45页。

② 《马克思恩格斯全集》第26卷，I，第296页。

知、人格和身体，也在所不惜。艺术生产就象妓女一样，谁付钱，她就委身于谁；如果付得更多，就让人家随便对她做什么。这就是资本主义艺术生产的本质，是资本主义社会精神危机无法克服的根源之一。所谓资本主义的“艺术自由”，实际上是一句空话。这种“自由”，不过是利用一切手段追求商业利润的自由，不过是作家、艺术家依赖钱袋、收买和豢养的假面具罢了。

马克思对资本主义时代艺术生产特征的剖析，对我们正确认识今天社会主义时代艺术生产的特点，有重要理论意义。在以公有制为主的社会主义社会，一般精神产品（包括艺术产品）和物质产品一样，多数也是要作为商品进行流通的，它也存在着某种意义上的交换价值。但是，与资本主义相比，社会制度不同了，生产方式更改了，艺术生产的本质也发生了根本变化。社会主义时代的艺术生产和物质生产，是以满足人民的精神需要和物质需要为根本目的。无论艺术家、诗人，还是工人、农民，都是国家的主人，他们不再是雇佣劳动者。因此，社会主义时代的文学艺术，应该不仅增加它的产品数量，而且更要努力提高它的质量；它不应该只是为了赚钱，而应力求每一件文艺产品，都具有积极、健康、革命的思想内容，能给人们精神上美的享受和奋发向上的鼓舞力量。这是社会主义艺术生产的神圣职责，也是比资本主义艺术生产优越的地方。

相反，如果我们只看到艺术品作为商品流通的一面，看不到社会主义艺术品提高人民觉悟、满足人民精神需要的崇高目的，那么，艺术品的生产就可能脱离自己的正确目标而盲目地商品化，艺术生产部门也可能搞变相的金钱支配一切的商人化，一些艺术活动场所，就可能搞无原则的“票房价值论”，艺术家们就可能放弃自己“人类灵魂工程师”的职守，而去迎合落后的观念和低级趣味，成为荒诞不经、下流庸俗、低劣廉价的艺术代用品的炮制者。所有这些利润挂帅、商品化、“向钱看”的作法，都是资产阶级自由化的表现，它跟社会主义艺术生产的原则是格格不入

的。

马克思揭示了资本主义时代艺术生产的反审美和反人道的性质，但我们不能做绝对的、片面的理解。资本主义生产关系对艺术生产的敌对性，并不意味着消灭艺术。马克思指出，资本主义步入具体的社会历史进程之后，艺术生产仍有巨大的发展，艺术仍焕发过诱人的光彩。这是因为，即使在资本制度的控制下，资本家也很难使一切艺术家完全就范，把他们统统降为不折不扣雇佣工人的地位；在艺术生产领域工作的某些人们，由于自身认识到依赖钱袋进行创作的致命危害，他们便会利用艺术生产的某种相对独立性来反抗受雇佣的趋势；同时，资本主义制度下那些进步的艺术家，由于能逐渐把无产阶级看成是社会正义的旗手、旧制度的掘墓人，他们也会努力用自己的艺术品来为劳动阶级的正义斗争服务，甚至转到无产阶级和劳动人民一边来；那些具有真正艺术家的勇气、具有现实主义创作手法的作家，也会克服某些世界观的局限，创造出含有真、善、美价值的作品。所以，认为资本主义的艺术生产条件下不可能创造任何艺术精品的观点是缺少根据的。

当然，马克思认为，只有打破资本的桎梏，才能带来艺术的新的繁荣；只有以公有制为基础的社会主义制度，才会给艺术生产力带来新的解放。艺术生产的最理想的社会条件是共产主义制度。由于共产主义的高度精神文明，物质生产的高度发达，社会调节整个生产，任何人都没特定的活动范围，每个人都可在任何部门内发展，“完全由分工造成的艺术家屈从于地方局限性和民族局限性的现象如论如何会失掉，个人局限于某一艺术领域……这一现象，也会消失掉”①。每个人的自由发展成了一切人的自由发展的条件，一般社会必要劳动减少到最低限度，于是，与此相适应的是一切个人都有充分的闲暇时间来从事艺术和科学，来承受历

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，第460页。

史上遗留下来的一切有价值的东西。这时，人类的艺术生产才摆脱种种障碍，真正进入自由的王国。

在艺术发展的问题上，黑格尔曾困惑和失足，坠入悲剧性的二律背反迷雾之中。这个“有巨大历史感”的人，曾歪曲地、但却是历史地揭示出艺术美在不同历史时期的不同的表现形式，曾辩证地披露过艺术形式与艺术发展阶段间的矛盾关系。黑格尔天才地看到了资本主义社会对艺术生产带来的弊病，但遗憾的是，他却得出了艺术到了浪漫型之后，“艺术超越了艺术本身”①，艺术本身就必然解体、毁灭的悲观结论。

马克思对此却作出了正确的答案，他既看到了私有制对美和艺术的影响，又看到同一定的社会发展形式结合在一起的艺术发展的连续性和无限性。每门艺术，每个时代的艺术可能有衰亡的一天，但整个人类艺术生产却永远不会停顿，不会在悲剧性的二律背反中徘徊、后退。艺术生产从本质上总是走向进步，走向繁荣，走向美的。马克思“对于那些只赞颂‘更充实’的过去而菲薄‘较为空虚的’现代的人，却极为蔑视”②，他对未来艺术的发展十分乐观。马克思清楚地看到，推翻了资本主义必将给整个人类文化，其中也包括艺术，带来新的巨大繁荣。马克思对人剥削人的现象消灭以后的艺术生产作了大胆的预见和描述，那时社会所有成员都能在艺术、科学等方面得到深造，人类社会将创造出更高的艺术生产力和更美的艺术品。

可见，黑格尔为艺术的发展写下的是沉痛的墓志铭，马克思却为艺术的发展树立了壮丽的凯旋门。未来在黑格尔形而上学美学观面前是一片黑暗，而在马克思的艺术辩证法面前却是无限光明。

---

① 黑格尔：《美学》第一卷，第101页。

② 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，第392页。

“艺术生产”理论的美学方法论意义

恩格斯说：“一门科学提出的每一种新见解，都包含着这门科学的术语的革命。”①

马克思的关于“艺术生产”的概念，正是他在文艺学和美学中实行变革所带来的术语革命的一个结果。它体现了马克思从新的世界观，从人类生产角度出发考察艺术和美学问题的特色。可以说，“艺术生产”的概念及其理论，为我们全面理解马克思的美学思想体系提供了一条贯穿线。

这里着重谈谈“艺术生产”概念及其理论所具有的美学方法论意义。

前面我们谈过，从历史上看，把艺术作为一种特殊的生产来考察，这是前无古人的。从古希腊到黑格尔，二千多年，人类考察艺术的方法多种多样，但他们的共同特点是脱离人的实践，脱离人作为社会的人的生产劳动，不把艺术作为历史形成的产物来研究，因而也就不能从根本上科学地说明艺术与美的发生、发展和运动的规律，不能对艺术和美的本质、特性、成分、结构等有深刻的认识。马克思把艺术作为一种特殊的“生产”来考察，并从精神生产的角度探讨了艺术的掌握世界方式的诸种规律，这就打破了一切传统美学、特别是德国古典美学的格局，提供了一种全新的认识方法。

马克思用他的社会经济形态理论，把美学和艺术范围内的个别范畴、过程和现象的局部理论，严密而有机地统一起来，用辩证唯物主义和历史唯物主义的原理，彻底指出解决复杂的艺术和美学问题的一元论途径。按照马克思的观点，一门学科只有对某

① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第34页。

一事物的关系体系做出完整的而不是支离破碎的逻辑表述时，这门学科才能成为一门系统的科学。“艺术生产”的理论恰恰使艺术科学从外部到内部有以完整的结构呈现在我们面前。

马克思的“艺术生产”的概念和理论，大大地扩展了艺术和美学研究的领域，使美学的天地更加宽阔。例如马克思在论述艺术生产中，就涉及了艺术品与欣赏者、对象与主体、生产与消费间相互依存、相互转化的辩证关系。艺术品和欣赏者之间的生产是往复进行的。艺术生产应着欣赏者的消费需要，按美的规律把艺术品创造出来，而艺术品又通过欣赏者的消费，陶冶、丰富、改造欣赏者的审美心理结构。马克思举例讲，“钢琴演奏家生产了音乐，满足了我们的听觉的感受，在某种意义上说不也是在发展着我们的这种感受能力吗？钢琴演奏家刺激了生产，一方面是由于能使我们成为更其精神旺盛、生气勃勃的人，一方面也是由于（人们一般总是这样认为）唤醒了人们的一种新的欲望，为了满足这种欲望，需要在物质生产上投入更大的努力。”①这样循环往复，互相促进，持续发展，就推动了美和艺术的不断前进，推动了审美能力和艺术生产力的发展。这就是人类艺术生产史，也是美的生产史。马克思的思想给美学研究开拓了新的园地。

从生产的角度研究美和艺术，有利于澄清美学和文艺学理论中的许多误解。马克思的学说，既强调了艺术的认识性、社会性，又指出了艺术的实践性、生产性；既突出了艺术的上层建筑特点，又注意了艺术本身的“基础”因素。因此，从任何一个极端出发看待艺术的见解都会在“艺术生产”说面前露出破绽。那种“认为在基础和上层建筑之间存在着简单的因果关系；在这种关系中，前者仅仅是原因，后者仅仅是结果。在庸俗马克思主义看来，上层建筑是生产力发展的机械的、从原因中产生出来的结

① 马克思：《政治经济学批判大纲》（草稿），德文版，第212页。引自柏拉威尔：《马克思和世界文学》第393—394页。

果。这样的关系从辩证法看来是根本不存在的。辩证法否认在世界上存在任何纯粹单方面的因果关系；连在最简单的事实里它也看到原因和结果复杂的相互作用。而历史唯物主义则特别鲜明地强调，像社会发展这样一个多层次的、多方面的过程中，社会和历史发展的总过程处处都是相互作用的复杂的编织物。只有用这样的方法才有可能哪怕只是去碰一碰这个意识形态的问题。谁要是把各种意识形态看作形成它们的基础的经济过程的机械和消极的产物，那么他就丝毫没有懂得它们的本质和发展，他就不能代表马克思主义，而只是在丑化它、歪曲它”①。

同样，主张创作中的“直觉说”和“本能因素”论，认为作家愈冥思苦索、费尽心机的作品并不成功，反而无意中的创作却可能名垂千古，仿佛“非自觉性”是艺术成功的秘诀，这也是与“艺术生产”论大相径庭的。“直觉”、“无意识”、“非自觉性”等，可能是艺术创作复杂过程中的个别现象，因为人的认识不是直线，而是近似螺旋的曲线、似于一串圆圈。如果只见树木，不见森林，这条曲线的任何片断、碎片、小段都能把人引到泥坑里去，引到神秘主义那里去。唯心主义艺术论的实际根源，就存在于人们对艺术生产过程的复杂规律尚未认识之中。至于有人反对艺术的意识形态性，认为艺术本质上是一种“自我表现”，更不能在“艺术生产”论中找到根据。马克思指出，人是社会的存在物，是一个“总体”。他的生活表现都是社会生活的表现和确证。“把社会作为抽象物同个人对立起来”，把艺术创作看成纯粹个人行为的封闭的绝缘体，只能使艺术走上歧途。

我们说“艺术生产”理论是马克思美学思想的重要部分，因为只要我们把围绕着“艺术生产”概念的思想作一番系统化的工作，把各个分散的论述有机地组织起来，放到“艺术生产”论的联系中、运动中加以考察，就可以窥见到一个新的美学和文艺学体系的轮

① 《卢卡契文学论文集》(一)，第276页。

廓和雏形，就可以收到"整体大于它的各部分总和"的理论效果。它既区别于抽象思辨的美学观，又区别于直观、机械的美学观，而是把物质生产与精神生产联系起来，把人对世界的物质掌握和人对世界的艺术、审美掌握联系起来，在物质过程和精神过程的统一性中把握艺术和美的特性。这样一来，艺术和美就不是被孤立研究的精神产物，而是人的多种生产实践活动的一种结果，艺术作品的美学价值和审美本质成了普遍的有连贯性的社会历史的一部分；这样一来，认识艺术发展就可以避免教条式的逻辑公式主义，而是可能使它呈现出主、客观因素相互作用的生动、复杂、多节奏的过程；这样一来，也就可以多方面地揭示美学同哲学、心理学、社会学、特别是政治经济学之间的联系，使美学体系从内涵到外延都得到充实。

我们知道，"马克思主义观点不承认在资产阶级世界中时行的、把各个科学学科截然分开并使之彼此孤立的做法。科学和各个科学学科以及艺术都不存在它们独立的、内在的、完全由它们自己内部辩证法产生的历史。一切事物的发展都为社会生产的全部历史行程所决定；只有在这个基础上，各个领域内出现的变化、发展才能得到真正科学的解释。"①"艺术生产"理论就是打开美学同其他科学学科联系链锁的一把钥匙。

特别应该指出的是马克思从政治经济学角度研究美学和文艺学的方法。长期以来，学术界有这样一种意见，认为马克思象柏拉图、康德、黑格尔、克罗齐、杜威等人一样，"最为重要的理论也常常是从哲学角度提出来的美的理论或对美所作的阐发"，"这种美学经常只是作为某种哲学思想或体系的一个部分或方面，从哲学上提出有关美或艺术的某个根本观点，从而支配、影响了整个美学领域的各个方面，使人们得到一种崭新的启发或观念"②。这种有普遍代表性的观点固然指出了马克思美学思想的高

① 《卢卡契文学论文集》(一)，第274页。

② 《美学》杂志第3期，第13页。

度概括性和“从抽象上升到具体”的科学方法。但这种提法毕竟是不完整、不全面的。关于柏拉图、康德、黑格尔、克罗齐、杜威等人考察和阐述美学问题的角度本身就不尽相且不去说，就马克思来讲，如果比较全面地了解马克思的论著，不难发现，马克思最为重要的美学理论，常常并不是从哲学、而是从政治经济学的角度提出来或联系在一起的。前面几章的论述，多少可以做为佐证。单纯强调马克思的美学思想从哲学出发，不符合实际情况，也不利于我们看清与他的整个思想体系相一致、与别的美学家迥然不同的马克思本人的美学面貌。

实践证明，把马克思的美学和文艺学思想同他的政治经济学理论结合起来研究，绝不是标新立异、别出心裁，而是尊重马克思自身美学和艺术方法论的原则，尊重马克思的独自特征。马克思早在他的《1844年经济学哲学手稿》序言中就指出，他的结论（当然包括美学结论）是在对国民经济学的认真批判研究的基础上，通过完全经验的分析形成的。其后，马克思也正是在《政治经济学批判大纲》、《导言》、《资本论》、《剩余价值理论》等政治经济学著作中，把艺术和美学的研究推向高峰。恩格斯说得好，马克思的“全部理论内容是从研究政治经济学产生的”①。我们应该沿着这条道路，使美学和文艺学的研究驶向新的航程。

对于这一点，《马克思和世界文学》的作者柏拉威尔教授的意见是可取的。他认为马克思“把主要用于经济学的术语也用在文学和其他艺术的历史上，如生产（Produzieren, Produktion）等。他把诗人也叫做‘生产者’，把艺术品叫做‘产品’，虽然是一种独特的、有别于其他种类的‘产品’。马克思通过使用这样的术语叫我们不要忘记把艺术放在其他社会关系的框子里来观察，特别是应该放在物质生产关系和生产手段的框子里。只有明确了这一点，他才能独立地、抽象地研究艺术，才有余暇观察一下艺术领

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第116页。

域自身"①。苏联研究马克思美学思想的学者米·里弗希兹也认为，马克思经济学著作中使用的术语和范畴实际上都带有美学性质。英国的"新左派"批评家泰瑞·伊格尔顿在给米·里弗希兹《卡尔·马克思的艺术哲学》作"序"时说："艺术问题决非个人兴趣和生活装饰的问题……在马克思对社会生产、劳动分工和作为商品的产物的理解中，艺术尽管是附属的，但却是极为重要的一个因素；在拜物教、审美和概括思维等观念的发展中，都可以追溯到艺术的影响。"②这些看法都是有见地的。

但是，对马克思从经济学角度考察艺术和美学现象并不是人人都赞同和理解，就连象弗·梅林这样杰出而重要的理论家，也没有看清它的深刻意义，而责备马克思和恩格斯的"经济的和政治的判断力过分影响了他们的美学鉴赏力"③。

西方哲学和美学界对马克思的美学和文艺思想贯于武断的否定和恶意的讥讽。有的认为"卡尔·马克思对他那个时代的艺术一窍不通"④，有的攻击马克思的美学观保守、机械。不过我们从他们进攻的烟雾中也可以发见，他们也不得不承认马克思从政治经济学角度对美学和文艺学所做的工作。例如有人把马克思关于艺术发展具有相对独立性的论述，歪曲成"对于把他们⑤的经济理论应用于艺术也持怀疑态度"⑥，这从反面也证明了马克思在经济学领域研究美学的成功。马克思的美学思想是真理的燧石，愈中伤、敲打，愈发出光华。

正因为马克思注意从政治经济学、哲学等多方面考察美学问题，所以他才登上美学研究的高峰，把全部美学领域看得透彻清楚，一览无遗。

---

① 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，第383页。

② 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，第413页。

③ 《卢卡契文学论文集》(一)，第13页。

④⑥ 西德波恩大学艺术史教授 H·吕采列尔：《艺术经验与艺术科学》(1975年)。引自《哲学译丛》1981年第6期，第3页。

⑤ 指马克思主义创始人。

八　悲剧的审美特征

"……英雄的死亡与太阳的西落相似，而不象青蛙鼓胀了肚皮因而破裂致死那样"。①

——马克思

悲剧，是一个重要的美学范畴。

马克思主义创始人建立在新哲学、新美学基础上的悲剧思想，为我们正确地认识悲剧问题提供了立场、观点和方法。

马克思、恩格斯悲剧观包括的方面是很多的。这里仅从他们悲剧观中关于悲剧冲突必然性的思想线索，探求一下对悲剧美的新理解，探求一下悲剧审美的共同本质。

悲剧有一种美，这是大家都承认的。但悲剧的审美特征是什么，却是个言人人殊的问题。从亚里斯多德到如今，两千多年了，不知多少美学家、艺术家探讨过这个问题，提出过种种看法和解说，发生过热烈而持久的争论，但这个问题真有点象说"时间"，你不问，人们似乎还明白，可一问，却又觉得迷惑茫然了。马克思、恩格斯恰恰在这个繁难的问题上，表现出深邃的历史眼光和洞察入微的美学见解，无论是对悲剧范畴的科学界说，还是对悲剧

① 马克思：《博士论文》，中文版，第2页。

审美的普遍原则，都作了具有重要变革意义的美学概括。

历史上的悲剧理论

艺术上的悲剧不等于生活中的悲剧。悲剧艺术明显地有别于其他艺术品种。我们把某些美感反应比较一致的艺术品种加以归类，并与其他品种相比，就会发现，某些作品，总是牵涉到一个人或一群人为了追求某种目的和信念，不惜忍痛和牺牲，但结果还是失败了、毁灭了；而这些人的失败或毁灭，又并非是偶然的、外在因素造成的，相反，它包含着某种必然性的因素，也就是说，悲剧主人公的失败和毁灭是不可避免的。人们习惯将这类作品称之为悲剧。一切美学家都承认，悲剧的前提是人的巨大痛苦、不幸和死亡，是人生有价值的东西的毁灭。如果没有这一前提，悲剧本身也就不复存在了。

从美学观点看，并不是所有人的痛苦、不幸和死亡都是悲剧性的，并不是任何有益事物的毁灭都具有艺术上的美学价值。两个醉熏熏的酒鬼互相撕打，一个失手将另一个打死，或一个人上街，因偶然车祸而丧命，这不是什么悲剧。象一九一二年四月十日，英国白星轮船公司新建的四万六千吨豪华的巨型客轮“铁达尼”号，在海面与冰山相撞，一千五百多人淹死，巨轮沉没前，人们惊呼着、奔突着……为了保持人心镇定，船上乐队人员坚持在甲板上奏乐，直至灭顶，这场面虽壮烈感人，传为“悲剧”佳话，但也不具备严格的悲剧意义。因为，这类冲突，谈不上构成现象对历史必然性的关系，也就是说，历史的必然性在这里不起任何作用。

把任何人的痛苦、不幸和死亡都看成是悲剧是肤浅的理解。悲惨的不一定是悲剧的。在没有理性情况下的无辜受难，不包括悲剧的因素。悲剧占支配地位的始终是必然性。纯属外在的偶然性造成

的苦难和牺牲，不能包括在悲剧的范畴。真正悲剧性的灾难，应是悲剧人物行动的结果。这种行动，在本质上是合理的，正义的，但在实际上，却成为非法的、“有罪”的，不可能成功的，因此要遭到毁灭，悲剧人物这种可怕的死亡和不幸，只有作为历史发展的一定规律性的表现的时候，才构成悲剧，才具有美学特征。

关于这一点，我们考察西方文论和美学史可以发现，不同时期、不同观点的美学家，尽管表现出解释角度、方法和深浅上的分歧，但历来大多数美学家都阐明了悲剧是一种必不可免的毁灭的思想。这根脉络是很显明的。

悲剧理论的鼻祖亚里斯多德在《诗学》中，一方面认为悲剧是由悲剧人物“遭受不应遭受的厄运而引起的”，另一方面，又认为悲剧人物的遭受厄运是由自己的某种过失或人性弱点带来的，悲剧人物并非完美无缺，而是“与我们相似”①，因此，遭殃是必不可免的。亚里斯多德这种祸不完全自取，又有几分自取的所谓“过失”说，虽有严重的片面性——把毁灭归于过失和人性弱点，但却也不乏素朴的辩证因素，因为这种矛盾的理论本身，孕含着悲剧冲突的必然性成分，只是他把这种成分，用比较粗浅、曲折的方式，从侧面表述出来罢了。联系到亚里斯多德特别强调悲剧情节，认为“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂”②，悲剧所以能惊心动魄，主要靠情节的“突转”和“发现”，而这种“突转”，是“按照可然律或必然律而发生的”③观点，我们更可以看到，亚里斯多德的悲剧观中，是有悲剧是一种必不可免的毁灭的思想萌芽的。

法国悲剧创始人、十七世纪法国新古典主义戏剧代表作家之一的高乃依，站在自己时代的立场，表示了对亚里斯多德《诗学》里留下的悲剧理论权威性见解的不同看法。他从创作实践出发，反对亚里斯多德的“过失说”，主张“我们应当小心在意，尽量不

①②③　亚里斯多德：《诗学》，中译本第38页，第23页，第33页。

使我们的主人公犯罪。甚至于不让他们的手染上血，除非是光明正大的斗争。”① 高乃依明确表示：亚里斯多德“经常重复‘可能性’和‘必然性’两个词，可是从来不作解释：我现在试着尽我的能力加以弥补，万一弄错了的话，希望得到宽恕。”② 高乃依的这种努力，应该得到赞许。他力图抓住悲剧美的共同本质，可是解释确实“弄错了”。他一方面承认必然性，承认“在行动的联系和相互的依存中，必须用必然来补充可能”，这是高乃依悲剧观中的合理因素。另一方面，他又认为：“就诗而论，必然性不是别的，只是诗人为了达到他的目的或者使他的人物达到他的目的的需要。”“他们为了达到目的而需要完成的事迹构成了必然性。”③ 显然，他颠倒了主观和客观、思想和现实的关系，不是把悲剧的必然性理解为客观的规律性，而是在人的主观意识中去寻找答案了。这种对悲剧必然性的说明，是一种二元论的观点。我们从分析高乃依最优秀的作品、法国第一部古典主义悲剧《熙德》中，可以得到证实。

《熙德》的悲剧冲突是荣誉、责任和爱情之间的不可克服的冲突。堂·罗德利克为了报父仇，必须杀死爱人施曼娜的父亲。尽管他不愿伤害爱人的感情，珍视爱情，但他认识到，牺牲个人事小，维护家族的荣誉事大。再则，他感到自己不能忍辱吞声，在爱人的眼里变成一个懦夫和无耻之徒。他痛苦地下手了。这个举动，无疑带来了爱情的破裂。施曼娜再爱堂·罗德利克，也不会不报杀父之仇。同时，她也不愿做一个在爱人眼里丧失荣辱、没有血性的女人。她要求国王对堂·罗德利克处以极刑。感情和冲突都达到了白热化。就在这难解难分时刻，剧情把我们带进敌人入侵的一场夜战中，堂·罗德利克率众击退了敌人，并俘虏两个敌方国王，凯旋而归，成为民族救星，获“熙德”称号。堂·罗德利克的英雄气概和赫赫战功，加深了施曼娜的感情矛盾。结果，在国

---

①②③ 高乃依：《论悲剧——兼及按照可能性或必然性处理悲剧的方法》，见《古典文艺理论译丛》第六册，第43页，第43—44页，第51页。

王的调解和劝导中，两人终于结为夫妻。从这里我们可以看到，作者已经显露了矛盾冲突必然性的思想。不过，剧中矛盾的解决，全靠人物的理智和意志，靠一种新的道德标准，而不是从历史的潮流中寻找答案，这就暴露了作者悲剧观的局限性，暴露了古典主义艺术崇尚理性的特征。尤其是用大团圆的结局来解决矛盾冲突，正是作者为了达到歌颂开明君主、拥护王权的政治目的服务的。

一百年后，德国思想家、文艺理论家莱辛起而批驳高乃依的新古典主义悲剧理论。他对高乃依的观点有所误解，表面上极力维护亚里斯多德的学说，但在论战中还是发表了许多有益而精辟的意见，使他成为德国"市民悲剧"理论的奠基人。作为真正启蒙派学者，莱辛特别反对基督教悲剧，认为那其中描写的悲剧人物，"对于受苦受难和死亡，都象喝水一样"，这种"虔敬的蛮勇"，"已经失去了一切吸引力"。应该把悲剧主人公安排在这种境地，"让他必然而且也必须跨出使他面临危险的一步！不要让他用罪恶的卤莽手段去寻找死亡，并且侮辱了死亡！"① 这里，莱辛是在强调不能把悲剧变成对不幸事件的简单描述，要寻找悲剧人物死亡的内在原因。

随后，在歌德、席勒的美学思想和悲剧理论中，对悲剧冲突的必然性又有新的说明。席勒在《论悲剧艺术》一文中谈到，"一个诗人为了自己真正的好处，不要把灾难写成旨在造成不幸的邪恶意志，更不要写成由于缺乏理智，而应该写成环境所迫，不得不然。"② 这里的"环境所迫，不得不然"，我们完全有理由理解为悲剧冲突的某种必然性，因为席勒在同一篇文章中写道，我们应该同情的受难的人，如果由于自身不可原谅的过失而惨遭不幸，或者原来可以免于不幸，而由于智力薄弱或胆小怕事，不能免于不幸，都会削弱我们对他的同情。③ 显然，席勒强调悲剧命运的客

① 莱辛：《汉堡剧评》，引自《戏剧理论译文集》第九辑，第23页、24页。

②③ 席勒：《论悲剧艺术》，见《古典文艺理论译丛》第六册，第91页，第90页。

观性。歌德在与爱克曼的谈话录里，认为“悲剧的关键在于有冲突而得不到解决，而悲剧人物可以由任何关系的矛盾而发生冲突”，但这要有一个先决条件，即是“只要这种矛盾有自然基础，而且真正是悲剧性的”① 。所谓“有自然基础”，无疑，就是指具有客观的、必然的属性。

歌德在与爱克曼的谈话中，对黑格尔的悲剧观带有嘲讽的意味。但我们还是不能不说，天才的黑格尔对悲剧必然性的说明比前人都突出，彻底，深刻。诚然，黑格尔的悲剧观和他的整个美学思想一样，是建筑在他的客观唯心主义哲学体系基础之上的。“绝对理念”是他的最高的、整个的真实界。他所作的一切，都是对理念的抽象的逻辑的演绎，颠倒了人们认识世界的正常秩序。但是，他却“常常在思辨的叙述中作出把握住事物本身的、真实的叙述”② 。黑格尔第一个把矛盾冲突的学说真正运用于悲剧理论，第一次自觉地把悲剧看成是一种对立统一的辩证过程，象认为“一切运动和生命力的根源”是矛盾一样，他认为悲剧动作的前提和基础也是矛盾冲突。在《美学》里，他具体分析悲剧冲突为三种：一是物理的或自然情况造成的；二是自然条件在心灵方面引起的；三，也是最理想的冲突，是“由心灵性的差异面产生的分裂”造成的。他认为，“这才是真正重要的矛盾，因为它起于人所特有的行动”③。就是对于自然情况造成的冲突，黑格尔也不赞承在悲剧中当作一种偶然性因素来处理。

黑格尔主张冲突的动力来自普遍的伦理力量，这种普遍的伦理力量本身包括着差异和对立，当他体现于现实世界，就分裂成各种特殊的势力，互相排斥，打破平衡，破坏和谐，搅扰了“统一性、静穆和自身完满”④，矛盾冲突也就产生了。他指出，这些孤

① 《歌德谈话录》，爱克曼辑录，朱光潜译，第 122 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 2 卷，第 76页。

③④ 黑格尔：《美学》第一卷，第 262 页，第 261 页。

立的伦理力量就自身说来，似乎都是正义的、合理的，但在实现自己要求时，又都有片面性，有过错。于是，体现一种单独的伦理力量的个人就必然被毁灭，换句话说，代表一种理想和理念的人物的遭难和毁灭便成了悲剧既定的解决方式。只有通过这种必然的毁灭，才能拯救“伦理的实体”，才能得到“永恒正义”的胜利，才能使“普遍永恒的力量”得到新的协调、和谐和统一，矛盾才能“和解”。为了说明这一点，古希腊最有代表性的悲剧诗人索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》就成了他爱举的例子。安提戈涅的弟弟因犯有叛国罪而被处死。国王克瑞翁下令不准收尸，让鸟、狗吞食，违者处以极刑。安提戈涅出于姐弟之情，出于对应该埋葬死者天条的信奉，必须为弟弟收尸，这就形成了宗教、家庭和国法、政令两种伦理观念的冲突。安提戈涅坚持为弟弟收尸，是合理的，但她触犯了国王的法令，同情了叛徒，又是片面的、有罪的；克瑞翁体现的是国法和正义，也是合理的，但他的法令迫使安提戈涅致死，完全无视家族感情，又是片面的，不义的。他也受到悲剧命运的惩罚；儿子听说自己的未婚妻安提戈涅被处死而自杀，王后惊闻儿子的噩耗也绝望地自尽，剩他自己孤独一人，在忏悔中苟延残年。黑格尔认为，这个剧之所以动人心弦，具有强烈的震憾力量，双方心灵性差异的必然冲突正是它的秘密。黑格尔说矛盾双方都有片面性，固然在政治上具有保守因素，感情上也似乎“残酷无情”，但这种观念恰是黑格尔思想中辩证的地方。他曾深刻地指出，在悲剧里，个人通过自己的真纯愿望和性格的片面性来毁灭自己，或者，他被迫低头来接受他所反对的实体性的东西。① 黑格尔的理论是深奥神秘的，但是我们剥去那艰涩难懂的逻辑演绎的外壳，可以发见多么深刻而独特的“合理内核”！固然，他是从精神力量、普遍道德和伦理实体中寻求悲剧冲突必然性的

① 黑格尔：《悲剧、喜剧和正剧的原则》，见《古典文艺理论译丛》第六册，第109页。

动力，并不得不求助于涵盖一切的"绝对理念"，他企图调和矛盾，表现了美学和哲学思想上的极大妥协性，但他把悲剧冲突的必然性和内在性提到如此高的水准，做了如此透彻的说明，不能不说是重要的美学遗产。黑格尔的学说体系作为体系来说，可能是一次巨大的流产，但他在这个体系中，第一次把事物冲突描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系，确是"划时代的功绩"。黑格尔抓住了悲剧美的本质，把一些杂乱无章的悲剧现象规律化，遗憾的是，他却用一层客观唯心主义的外衣把它紧紧地蒙住了。

悲剧冲突的必然性

谁来剥去这层神秘的"外衣"，把头足正确地扳转过来？革命民主主义者不行。任务历史地落到了马克思主义创始人的身上。

马克思、恩格斯同时代的革命民主主义者，虽然举起唯物主义的武器，对黑格尔采取了批判的态度，但都没有最后地完成战斗任务。车尔尼雪夫斯基，成了一个突出的例子。他否认悲剧有必然性，认为事物的偶然性就足以构成悲剧冲突。他在《艺术与现实的审美关系》这篇著名学位论文中说："同自然斗争时发生的悲剧只是一个意外之灾"，"伟大人物的苦难和毁灭是没有什么必然性的"，"因此，我们不能不说，悲剧并不一定在我们心中唤起必然性的观念，必然性的观念决不是悲剧使人感动的基础，也不是悲剧的本质"。他指责黑格尔和一般德国美学家把悲剧概念和命运概念联结在一起，而自己却武断地把悲剧的必然性连同命运一块抛掉了。他认为："悲剧是人生中的可怕事物"，"这个定义似乎把生活和艺术中一切悲剧都包括无遗了。"① "悲剧的本质"就是苦

① 车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的审美关系》，1979年版，第29页、第32页、第33页。

难和死亡本身，“人的痛苦或者灭亡是悲剧的——仅是这点就很足以使我们激动、使我们震惊、使我们充满了畏惧与同情，那怕是在这痛苦中、灭亡中没有任何‘无限强大和不可克服的力量’出现。至于痛苦与灭亡的原因是偶然的还是必然的呢，那反正是一样的，痛苦和灭亡总是可怕的呵。”① 车尔尼雪夫斯基实际上在向黑格尔学说的保守性和沙皇黑暗统治宣战，这是可嘉的。但在理论上，显然是把广义的、通常用语中的悲剧概念同美学上的悲剧概念混为一谈了，犯了他常犯的机械唯物论的毛病。抛弃悲剧冲突的必然性，实际上就抛弃了黑格尔悲剧观中的辩证法，抛弃了悲剧艺术的灵魂。把偶然性的东西引入悲剧理论，恰恰给科学的美学观掺进杂质，给那些粗浅的、自然主义的作品从理论上打开了方便之门。对于这一点，还是马克思主义者时候的普列汉诺夫曾有过中肯的批评，他指出，“‘悲剧与命运观念并没有本质上的联系’，这是完全正确的。但是，它与必然性观念的联系却是毫无疑义的。人生中的一切可怕的事物并不都是悲剧性的。……真正的悲剧以历史必然性的观念作为基础。……一般地说，真正的悲剧，是由于有限的、多少有点片面的必然性，以一种象自然规律一样起作用的历史运动的盲目力量，由个人的自觉意向的冲突所造成的。车尔尼雪夫斯基没有注意到而且也不可能注意到事情的这一方面，因为他为唯物主义而作的斗争还只限于抽象的哲学原理的领域。在这个斗争中，他又一次陷于理性的极端，而简单地把悲剧与可怕的事物等同起来。”② 车尔尼雪夫斯基的悲剧观同他整个学位论文一样，特别清楚地表现出他的观点和思维方式的一切优点和缺点。③ 普列汉诺夫捍卫了辩证法的美学观，维护了以黑格尔为代表的唯心主义悲剧观中合理的东西。普列汉诺夫的这个论点写于1890年，距马克思、恩格斯《致斐·拉萨尔》论述悲剧

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，1957年版，第108页。

②③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第四卷，第66—67页，第65页。

观的两封信已有三十一年。但马克思、恩格斯的那两封信，是于1922年才公布于世的，普列汉诺夫当时并没有读到那两封信，他根据历史唯物主义的原理，在批评车尔尼雪夫斯基的同时，提出了悲剧“历史必然性”的积极命题，确是难能可贵的。

上述情况告诉我们，历史上的美学家、文艺理论家尽管有许多人在悲剧观念中包括有悲剧是必不可免的毁灭的思想，对悲剧的必然性作了各种不同形式的表述，但对悲剧的历史必然性多是没有作出科学的说明和解释，大都囿于历史唯心主义的范畴。就连唯物主义者普列汉诺夫，他也只讲“片面的必然性”、“历史运动的盲目力量”，缺乏历史唯物主义的准确说明。

在马克思、恩格斯那里，情况就迥然不同了。他们彻底发现了社会发展规律，建立了历史唯物主义学说，从而，悲剧的必然性问题也最终得到了科学的解释。

我们不妨从1848年法兰克福议会辩论波兰问题时，马克思主义创始人在《新莱茵报》上刊登的评论文章谈起。

波兰在历史上曾屡遭沙皇俄国、普鲁士、奥地利瓜分，波兰人民也曾多次发动起义。1846年2月爆发克拉科夫起义，3月就被镇压了。德国1848年3月革命后，法兰克福议会就波兰问题进行了专门的辩论。辩论中，一些“左”派文人如约丹、卢格等人发表演说，一面表示同情波兰人民，一面又把波兰的灾难称之为悲剧的“铁的必然性”，声称他们正是因为认识到这种必然性，才禁止人们去干预波兰这种悲剧性的历史进程。菩萨的面孔吐出奴才的语言。对此，马克思、恩格斯给以了严厉的抨击。马克思主义创始人批判的焦点，就是他们对悲剧历史必然性的理解，就是他们与黑格尔思想体系及悲剧观保守一面的内在联系。

马克思、恩格斯称约丹是“受过美学教育”、并“大唱英勇的、全世界历史的黑格尔学派的……颂歌”的人。约丹曾说过：“被悲剧所感动是一回事，想使悲剧向相反的方向发展是另一回事。要知道，仅仅那个使英雄屈服的铁的必然性，就能把他的命运变为真正的

悲剧"①。我们看到，约丹维护的是黑格尔的哲学立场，是黑格尔式的带市侩气的悲剧观。马克思主义创始人对他们的抨击，完全具有揭露黑格尔悲剧观落后面的性质。马克思、恩格斯尖锐而辛辣地指出，约丹内心的真实思想实际是："如果他们(指波兰人——引者注)想表演'真正的悲剧'，那末他们就应该驯顺地让铁蹄和正在转动的历史车轮来蹂躏自己，同时告诉尼古拉：'陛下，服从你的意志'！或者，如果他们想起来造反，想试一试能否用'历史的铁蹄'来痛击自己的压迫者，那末他们就不表演任何'真正的悲剧'"②。这实际上在强调一切"现实的都是合理的"。马克思、恩格斯的嘲讽，描绘了约丹等人虚伪的嘴脸，也狠狠地打中了黑格尔悲剧思想的要害。这种悲剧理论，意味着只承认旧制度现状的必然性，不可侵犯性，而没有看到阶级矛盾、民族冲突和人民要求自由和解放的历史必然性。因而，这是一种历史宿命论的悲剧观，一种形而上学的悲剧观。

马克思和恩格斯则指出，当初使波兰灭亡的历史必然性的确是存在的。由于大贵族的产生，并与外国强大君主结盟，引起过波兰多次被瓜分的惨剧。但历史不是静止的。一种新的历史必然性正在出现，那就是要求农民获得解放的土地民主制问题已提到波兰的政治日程上。这是一种新的"使波兰恢复自由的那个铁面无情的铁的必然性"，这种必然性将迫使大贵族的统治象当年小贵族民主制一样垮台。③这样，马克思和恩格斯就揭示了波兰的社会内部的矛盾和历史的新陈代谢规律，丰富并订正了悲剧冲突必然性的具体内容。这种悲剧冲突观与人民群众改造旧世界的历史主动精神是联系在一起的。它告诉我们：人民的反抗和斗争，尽管会被旧势力的豺狼、瘟猪和走狗们镇压下去，但毕竟是人民

① 《马克思恩格斯全集》第5卷，第406页。
② 《马克思恩格斯全集》第5卷，第407页。
③ 《马克思恩格斯全集》第5卷，第407页。

的光辉业绩；如果屈辱求生、不战而降，那才是人民的真正不幸。其后十年，马克思在阅读弗·泰·费舍的《美学》所作的札记中更明确地指出："革命是最适合于悲剧的题材"①。这一结论，深刻地揭示了悲剧范畴的本质，同时，在美学史上第一次指明了应该把革命性的冲突摆在悲剧艺术中心内容的位置上。这可以看作是马克思向新时代悲剧艺术提出的审美要求和历史使命。我们发现，马克思和恩格斯1859年分别写给拉萨尔的评论《济金根》的信，正是这一论断思想的科学运用。特别是对悲剧冲突历史必然性的理解，马克思和恩格斯都作了极其重要而充分的论述和说明。

1859年3月6日，拉萨尔把他的历史剧《弗朗茨·冯·济金根》连同他的《关于悲剧观念的手稿》寄给马克思，并让马克思把另一份剧本转给恩格斯。马克思和恩格斯看完剧本后，在给拉萨尔的回信中对剧本反映的悲剧观作了批评。马克思、恩格斯不象某些思想家那样，从抽象的悲剧观念出发，而是紧密结合济金根、胡登骑士暴动的历史事件本身，结合历史剧《济金根》作品的艺术实际，具体地、阶级地、历史地分析了悲剧冲突的本质。当时，拉萨尔也在探讨悲剧必然性的本质，他通过剧本企图说明，一切"革命悲剧"冲突必然性都表现在"观念的无限的目的和妥协的有限的狡智之间的辩证矛盾"。用拉萨尔的另一哲学术语表述，就是"在构成革命的力量和热狂的思辨与表现上十分狡智的有限的理性之间，看起来似乎存在着某种不可解决的矛盾"②。马克思、恩格斯反对这种抽象的、超阶级的、超历史的黑格尔式的悲剧冲突观。马克思认为，这样认识悲剧冲突只是一种"幻想"，拿剧的主人公济金根来说，他的"覆灭并不是由于他的狡诈。他的覆灭是

① 柏拉威尔：《马克思和世界文学》，第299页。关于这个论断，还有一种汉译文，那就是苏联人弗雷赫《银幕的剧作》一书中译本译为"悲剧的真正主题，就是革命。"（见电影出版社1978年版《银幕的剧作》，第135页。）哪种译法更确切些，因无原文资料，不好判定。但有一点可以确定，两种译法反映的精神是基本一致的。

② 《马克思恩格斯论艺术》第一册，第21页。

因为他作为骑士和作为垂死阶级的代表起来反对现存制度，或者说得更确切些，反对现存制度的新形式”。马克思指出，济金根和胡登“必然要覆灭”，“因为他们自以为是革命者，……又在实际上代表着反动阶级的利益”①。他们在阶级属性上存在着悲剧性矛盾：他们是按骑士方式发动叛乱的。如果他们以另外的方式发动叛乱，就必须直接号召城市和农民，就是说，正好要诉诸那些本身的发展等于否定他们骑士制度的阶级。这个矛盾是他们无法克服的，这才是济金根悲剧的历史必然性。恩格斯在信里把这一观念阐述得更加详尽和明晰，他毫不含糊地指出，拉萨尔“忽视了在济金根命运中的真正悲剧的因素”，“据我看来，悲剧的因素正是在于：同农民结成联盟这个基本条件是不可能的；因此贵族的政策必然是无足轻重的；当贵族（指济金根一伙——引者）想取得国民运动的领导权的时候，国民大众即农民，就起来反对他们的领导，于是他们就不可避免地要跨台。”拉萨尔偏偏要在剧中把济金根和胡登看成是解放农民的，“这样一来马上就产生了这样一个悲剧性的矛盾：一方面是坚决反对过解放农民的贵族，另一方面是农民，而这两个人（指济金根和胡登——引者）却被置于这两方面之间。”恩格斯说，“在我看来，这就构成了历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突。”②和这种悲剧冲突历史必然性思想相联系，恩格斯还指出，“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”③进一步说明了历史必然性在悲剧人物性格上的反映。

这里，我们再看一看马克思在致拉萨尔评论《济金根》信的前一年，在《鸦片贸易史》一文里的一段话。英国对中国的鸦片

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第339页，第340页。

②③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第346页，第343—344页。

输入，造成了中国政治、经济的巨大困难。一系列强迫签订的不平等条约，使清王朝更加内外交困。如果说十八世纪英国和天朝之间在鸦片贸易上的斗争还只是具有海关争执的性质，那么从十九世纪初，这个斗争就具有了完全不同的特征。英国人已经用炮舰来轰击中国的大门。马克思写道："中国皇帝（指嘉庆——引者注）为了制止自己臣民的自杀行为，既禁止外国人输入这种毒品，又禁止中国人吸食这种毒品，而东印度公司却迅速地把在印度种植鸦片以及向中国私卖鸦片变成自己财政系统的不可分割的部分。半野蛮人维护道德原则，而文明人却以发财的原则来对抗。一个人口几乎占人类三分之一的幅员广大的帝国，不顾时势，仍然安于现状，由于被强力排斥于世界联系的体系之外而孤立无依，因此竭力以天朝尽善尽美的幻想来欺骗自己，这样一个帝国终于要在这样一场殊死的决斗中死去，在这场决斗中，陈腐世界的代表是激于道义原则，而最现代的社会的代表却是为了获得贱买贵卖的特权——这的确是一种悲剧，甚至诗人的幻想也永远不敢创造出这种离奇的悲剧题材。"① 这里马克思分析的是历史事件，是民族冲突，但它同分析济金根的悲剧因素又多么相似！构成清王朝几次鸦片战争失败的悲剧因素，恰恰也可以说是"历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突"。悲剧应该是这一特殊冲突的艺术表现。

从以上探讨可以看出，马克思主义创始人关于悲剧冲突必然性的说明，跟以往一切旧悲剧冲突必然性的理论划清了界线，第一次把这种思想牢固地树立在历史唯物主义的基础上。

关于"历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突"，理论界存在着各种不同的理解。从恩格斯信中看，它有特定的含义，它是对历史上济金根暴动事件悲剧性因素的科学表述，随意把它定义化、抽象化，任意套在各种有矛盾特

---

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 26 页。

殊性的悲剧现象和悲剧艺术上，显然是简单化和教条主义的作法。但是，有一种意见，根本否认这一提法对悲剧冲突必然性观念的革命变革，否认它是马克思主义悲剧观中有价值的美学思想的核心所在，否认它对考察悲剧冲突的普遍指导意义，同样也是欠妥当的。我们认为，马克思、恩格斯的悲剧观，使悲剧冲突必然性的思想发生了质的飞跃，它给了我们一把用唯物史观原理观察悲剧冲突的金钥匙，给了我们一块正确认识悲剧审美价值的指南针。如果说黑格尔在人类美学史上第一次给悲剧冲突的必然性作了唯心主义的哲学概括，那么，马克思和恩格斯则是在人类美学史上第一次使悲剧冲突必然性的理论得到唯一正确的辩证唯物主义的解释。这样说是完全不过分的。从前面的所有论述可以看到，没有那个美学家，从阶级的、社会的、历史的角度这么深刻地说明了悲剧冲突必然性的原理。列宁在论述马克思主义的唯物史观时曾说过，它消除了以往的历史理论的两个主要缺点，一个是至多只考察了人们历史活动的思想动机，而没有考究产生这些动机的社会、物质原因；再一个是，过去的历史理论没有说明人民群众的活动，只有历史唯物主义才第一次使我们能以自然史的精确性去考察群众生活的社会条件以及这些条件的变更。① 列宁的这些话完全可以作为我们对马、恩悲剧理论新贡献的科学评价。

当然，马克思和恩格斯重视悲剧的历史必然性，把它看作是悲剧美的本质特征，并没有忽视和否定偶然性在历史必然性中所起的作用。马克思主义告诉我们，在事物的联系和发展中，必然性和偶然性是同时存在、同时起作用的。必然性通过偶然性为自己开辟道路。“历史的必然要求”和这个要求实际上能否实现之间的冲突，既受可能性和现实性关系的支配，也受必然性和偶然性关系的影响。反映社会生活的悲剧艺术，必须而且应该遵循这一事物发展的规律。

---

① 见《列宁选集》第二卷，第586页。

有种意见，轻视马克思主义的悲剧思想，认为用一百多年前马、恩的悲剧观研究今天社会主义时期的悲剧，是形而上学。这可能是出于对马、恩悲剧观的缺乏了解。而现代资产阶级美学家，虽也承认悲剧冲突的必然性，但仍然喜欢在绝对的、超阶级、超历史的观念中和偶然的事故上作文章，例如美国的H· 帕克，一方面承认“冲突应该被认为是必然的，它的结局也是不可避免的，这也是悲剧的本质的一部分”，另一方面又认为，“在悲剧的观念中，命运总是一个持久不变的因素，不管它是采取什么形式”①。这种悲剧观从反面更加证明了马克思主义悲剧观的生命力和巨大现实意义。

悲剧的美学属性

根据上面分析，我们可以把悲剧在冲突必然性方面的审美特征大致地概括如下：

矛盾冲突的必然性是悲剧反映生活的基本方式和基本特征，换句话说，矛盾冲突的必然性是悲剧最普遍、最常见、最能为人所接受的一种表现形式。

矛盾冲突的必然性是悲剧美的根本属性之一，是悲剧美的主要内容之一，也就是说，符合冲突必然性的悲剧才美，不符合的则不美或不那么美。

这种美的属性是悲剧艺术本身所固有的客观性质，而不是欣赏对象的主观意识外加上去的。艺术美，对欣赏者说来是客观的事物。欣赏者感到悲剧美，是因为他与悲剧本身固有的美发生审美联系。

认识这种悲剧的美感特征，是一个受历史条件和阶级条件限制的问题。马克思主义者认为，悲剧美的根源在具体的、历史的、

---

① H·帕克：《美学原理》，商务印书馆1965年版，第95页。

和真实的现实生活中，而不在作家头脑中。

以上这几点概括，是从悲剧冲突的必然性属性出发的。如果我们承认这种必然性是悲剧审美的基本特征，那么，自觉地注意和努力揭示悲剧冲突的必然性，特别是历史必然性，就应该是艺术家们十分留心和加倍努力的问题了。马克思说，人按照美的规律塑造物体。矛盾冲突的必然性，就是悲剧的“内在固有的尺度”。掌握这个“尺度”，并把它适当地用到悲剧创作上去，就是“按照美的规律”从事悲剧创作。

鲁迅说，在舞台上，“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”①。我们倘能在这种“毁灭”中有力地揭示其必然毁灭的规律，观众一定会得到更多的艺术满足。实践证明：人对美的认识是一种理性认识。人的美学兴趣最本质的是寻求有理智的美感。那种认为“人的审美本性”是一种生物本能，“人的本性使他能够有审美的趣味和概念”②的观点，是我们所不取的。人只有在理性指导下才能从事具体的审美活动。人对悲剧的欣赏和喜爱，并不是单纯追求感官上的快适和简单的感情上的愉悦，他希望通过流洒同情、怜悯或悲伤的眼泪，引起对某种真、善、美的追求和热爱，对某种假、恶、丑的憎恶和痛恨。人们不需要甚至讨厌那种廉价的快感，而对悲剧引起的美却有着执着的热爱，因为悲剧通过对冲突必然性的揭示，通过对有价值东西的毁灭，表现出了对美的肯定，表现出了对美好事物永生的赞颂。无疑，这种肯定和赞颂，比起喜剧来，更直接、更鲜明、更有力。因为喜剧是间接地肯定美，是当人物缺点遭到否定时，现象美的实质才被确定下来；讽刺喜剧则表现历史发展对某一现象的全盘否定。在悲剧中，被“毁灭”的东西，从进步的社会发展观来看，是符合历史必然要求的，是促进人类、社会或个人进步的美的内容，那么，不能让它毁灭

① 《鲁迅全集》第一卷，第297页。

② 普列汉诺夫：《论艺术（没有地址的信）》，1973年版，第16页。

便是正常人的心理特征。悲剧里面它“毁灭”了，正是为了拯救，为了褒奖。这正象快要从我们手中滑掉的东西，我们要更紧地抓着不放，希望保住它，以免使我们伤心一样。一个美好事物所遭受的任何苦难、伤害或毁灭，都会使我们更加重视它的可贵。当那些为新事物而斗争的人们，在种种条件下悲剧式地牺牲了的时候，人们清楚地发现，在他们的不幸、痛苦和死亡的结局中，确定着他们美的品质、正义的事业和革命的精神。他们不仅给人以人格美和心灵美的愉快，而且也给人以政治思想、道德品质的教育，给人以许多真理的启示。正是这些悲剧，使人们把痛苦化作力量，把热血燃成火炬，把泪水变成炸弹和钢枪。几乎没有什么文学样式，能比悲剧更激起人们的斗志、激起人们对美好事物的追求和对黑暗势力的反抗。中外文学史上，多少悲剧和带悲剧性的名著，一直震憾人心、经久不衰，其奥秘恐怕也就在这个地方。黑格尔把悲剧捧作艺术的皇冠，认为比其他艺术形式都高，这当然是从他的唯心主义美学体系出发的。但我们称悲剧是感染力最强的艺术形式，恐怕不是妄说。

强调揭示悲剧冲突的必然性，揭示“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”，它的直接效果必然是有助于悲剧的艺术感染力，有助于加强悲剧“较大的思想深度和意识到的历史内容”，有助于丰富悲剧人物的性格内涵，进一步提高悲剧的思想和艺术质量。反之，自觉不自觉地违背悲剧冲突必然性的规律，悲剧创作就会受到损害，甚至走上邪路，产生各种不良的倾向。悲剧创作中的自然主义，就是违背矛盾冲突必然性规律的一种反映。它局限于单纯地表现悲剧形式，只注意逼真地、甚至恐怖地描写可怕的东西，喜欢给人从生理上制造很大的影响和刺激，很少考虑悲剧冲突的本质、必然性，很少考虑悲剧的美学效果。这种作品是不可能有艺术生命的。美的艺术创造与给人以某种感官刺激的物品生产有原则的区别。现实主义的悲剧艺术，特别是革命现实主义的悲剧艺术，它首先注意的应该是悲

剧的社会内容。悲剧人物在为实现历史必然要求中"毁灭"的美学价值，通过"悲"反射出美，通过"苦难"显现出崇高，通过"毁灭"展示出希望，从而歌颂光明、鞭挞黑暗，扫除污秽，预见未来。这才是悲剧美的灵魂，悲剧艺术的方向。俄国作家奥斯特洛夫斯基的悲剧《大雷雨》，深刻地暴露了沙皇统治下"黑暗王国"的极端专横和暴虐，把人间一切生机都摧残了。悲剧主人公卡德林娜被专制制度压榨到了绝路，整个剧使人压抑得透不过气来。但是，它并没有使人消极，相反，在悲愤中却给人一种勇气，使观众透过悲剧，从主人公身上，"呼吸到了一种新的生命"，看到了黑暗王国的"一线光明"①。

悲剧艺术同其他一切具有美学特征的事物一样，它的美学本质尽管相同，但它的美学色彩却是十分丰富的。人们不要求悲剧艺术只反映一个格调，呈现一种色彩，而应该是丰富多彩的悲剧、丰富多彩的美。无论悲剧反映怎样的内容，采取何种表现形式，只要人们在感受悲剧冲突与现实关系时，有一种美的享受，这种悲剧就有存在的理由。我们研究悲剧冲突的必然性，是企图找寻悲剧审美特征的规律，按照马克思主义的美学观从事悲剧创作。悲剧艺术还有其他的审美特征需要我们做进一步的探索，尤其是社会主义时代的悲剧艺术，作为一种新的历史形态，一定会产生某些自己新的审美特征，这是需要我们认真总结经验的。

① 《杜勃罗留波夫选集》第二卷，第397页。

九　艺术欣赏及其他

"我宁可当只小猫咪咪叫，
也不愿做个卖唱者弹老调！"①
——马克思引自莎士比亚

欣赏和创作的同一性

马克思对艺术欣赏问题的见解充满了辩证法。他总是从创作和欣赏、对象和主体两方面的相互关系探讨艺术欣赏这一审美活动的重要特征，总是把艺术创作和艺术欣赏作为一个过程的两个要素加以考察。

马克思说过："艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众，——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"②在马克思那里，艺术创作可以说是艺术生产的生产环节，艺术欣赏可以说是艺术生产的消费环节。他认为这两者是具有直接同一性的。马克思在论述生产和消费关系时指出，生产直接是消费，消费直接是生产。每一方表现为对方的手段，以对方为媒介，并相互依存。这是一个运动过程，它们通过

① 《马克思恩格斯全集》第33卷，第50页。
② 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第29页。

这个运动彼此发生关系，表现为互不可缺，但又各自处于对方之外。没有生产就没有消费；没有消费就没有生产。生产为消费创造作为外在对象的材料；消费为生产创造作为内在对象、作为目的的需要。生产决定消费的方式，消费也生产出生产者的素质。生产和消费，每一方不仅直接就是对方，不仅媒介着对方，而且两者的每一方由于自己的实现才创造对方，把自己当作对方创造出来。生产把消费的动力、消费的能力本身当作需要创造出来，而消费使产品最后完成其产品，使最初生产行为中发展起来的素质通过反复的需要达到完美的程度，所以，消费又是使产品成为产品、生产者成为生产者的最后行为。①

马克思是在探讨政治经济学中生产、消费、分配、流通关系时说这番话的。但是，我们拿它来认识艺术创作与艺术欣赏的内在联系，认识艺术欣赏的特点，显然也不会错。

我们看到，在艺术创造和艺术欣赏两者之间，同样存在着互为手段，互为媒介，互相创造，互相促进的运动。艺术创作媒介着艺术欣赏，它创造出艺术欣赏的材料，没有创作，欣赏就没有对象。但艺术欣赏也媒介着艺术创作，因为正是欣赏替艺术品创造了主体，艺术品对这个欣赏主体才是艺术品，艺术品在欣赏中才能得到最后完成，因此，艺术欣赏是对象和主体在运动中联系起来的有生命的纽带。一部小说，如果束之高阁，没被人阅读，它还只是可能性的文艺作品，起不了什么作用；一出戏剧，如果不被人观看，它就很难算作最后的完成。创作离开了欣赏，它就失去了目的。

马克思特别从两个方面探讨了消费怎样生产着生产的情况，这对我们理解艺术欣赏的作用是十分有益的。

马克思说："(1)因为产品只是在消费中才成为现实的产品，例如，一件衣服由于穿的行为才现实地成为衣服；一间房屋无人

① 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第30—31页。

居住，事实上就不成其为现实的房屋；因此，产品不同于单纯的自然对象，它在消费中才证实自己是产品，才**成为**产品。消费是在把产品消灭的时候才使产品最后完成，因为产品之所以是产品，不是它作为物化了的活动，而只是作为活动着的主体的对象。(2)因为消费创造出**新的**生产的需要，因而创造出生产的观念上的内在动机，后者是生产的前提。消费创造出生产的动力；它也创造出在生产中作为决定目的的东西而发生作用的对象。如果说，生产在外部提供消费的对象是显而易见的，那么，同样显而易见的是，消费**在观念上提出**生产的对象，把它作为内心的图象、作为需要、作为动力和目的提出来。消费创造出还是在主观形式上的生产对象。没有需要，就没有生产。而消费则把需要再生产出来。"①

这些发人深省的见解，使我们看到了艺术欣赏的地位和作用。

艺术生产者可以从艺术欣赏者的需求和好恶中，发现美的规律，领略美的所在。另一方面，提高人民群众的艺术欣赏水平，进行各种形式的美育，也是提高整个民族艺术生产水平的重要手段。片面强调加强创作，忽视培养大众的欣赏能力，要想在此基础上创造出高水平的艺术作品，那是很困难的。实践证明，人民大众的审美需要、审美能力和审美理想，是艺术创作发展进步的巨大杠杆。发展艺术，必须重视艺术创作与艺术欣赏之间的辩证关系。

艺术欣赏是有理智渗透的情感活动，是一个复杂的在审美范围内感受和认识艺术对象的心理过程。该书前面我们谈过人的审美能力的形成问题。艺术欣赏同样是人的含有自我享受的能动和受动。从根本上讲，艺术欣赏能力是在主体的生活经验和艺术欣赏实践基础上形成的。这种经验和实践，象积蓄营养一样，必然在其后的欣赏活动中自然而然地反映出来。任何时候，生活经验都是艺术欣赏的母胎和土壤，都是具有较高欣赏能力的主观先决条件。

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷，上册，第28—29页。

“读万卷书，行万里路”，这不但是促进艺术创作是坦途，而且也是锻炼欣赏能力的有效途径。

当然，接触艺术还不等于欣赏艺术。会欣赏要有一个知识、阅历、尤其是较为丰富的艺术创作或艺术欣赏的实际经验。马克思说过，感性必须是一切科学的基础。科学总是从感性意识和感性需要这两种形式出发的。艺术欣赏能力的提高，有赖于不断的欣赏实践。努力提高艺术眼光，这样才能真正寻找到艺术境界的幽胜和甘甜。马克思有句至理名言：“如果你想得到艺术的享受，那你就必须是一个有艺术修养的人。”①

马克思的艺术欣赏个性

这里谈一谈马克思本人在艺术欣赏上的特点。

马克思把艺术欣赏作为精神上的休息和事业上的需求，他整个一生中，文艺始终是他的一种慰藉和武器。

高尚的生活目的，使马克思在艺术欣赏上没有什么政治的和社会的成见。他选择文学读物方面，也没有任何洁癖，就是对于世人和学院审美家们望而生畏的东西，他也不一定嫌弃。在艺术欣赏上，马克思“是一个了不起的人，一个不能用任何死板公式来衡量的具有独到见解的学者”②。但是，他也和所有艺术欣赏者一样，并不是欣赏对象的一切。他有他自己的喜好和偏爱。

纵观马克思的一生，他的艺术欣赏趣味明显发生过变迁。早年，他一度倾向于浪漫主义艺术，阅读了许多浪漫主义的作品，虽说他对浪漫派艺术“暗中玩弄美学的捉迷藏”进行过非难，但他总的艺术趣味却是在这个领域里游弋。后来，随着对黑格尔左派

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第155页。

② 弗·梅林：《马克思传》，第623页。

哲学的批判和摒弃，唯物史观的逐渐形成和确立，他日益看清了当时浪漫主义文学的局限性和反动性，开始对真实反映现实生活的作品予以极大的关注，对现实主义艺术产生浓厚的兴趣。

这里，我们不妨借用弗·梅林在比较马克思和拉萨尔文学爱好时的一段话来看看马克思的艺术欣赏特点：

> "如果我们把这两个人所喜爱的文学家作一对比，那么这种差别可以说是有形的了。马克思喜爱的是荷马、但丁、莎士比亚、塞万提斯，在近代作家中是巴尔扎克；拉萨尔则喜欢胡登、莱辛、费希特，在近代作家中是普拉顿。这是两种根本不同的文学类型。前者是这样一些人，他们把整个时代的形象这样客观地收容在自己的作品之中，以致任何主观残余都或多或少地消失了，有一部分甚至完全消失了，因而作者被他们的著作的神话般的阴影掩盖了。后者是这样一些人，正如他们之中的一个人所吟咏的，他们只是把'世界图象的图象'再现出来，在他们的作品里，我们看不到他们的世界是什么样子，而只知道他们自己怎样夺取或者企图夺取他们的世界。"①

这里的对比可能有偏颇、不当之处，但它指出了马克思文学爱好的基本倾向，则是确切无疑的。如果从艺术的流派和风格而言，可以说马克思更喜欢具有现实主义精神和手法的作品。比如，在德国文学中，马克思喜欢歌德、海涅就胜于席勒。海涅死后，有人在报上攻击"海涅不是诗人"，马克思出于维护海涅的荣誉和尊严，指出这是在报上"向他的坟墓撒了一泡尿"②。在法国文学中，马克思对具有唯物主义精神的启蒙运动时期的文学，评价很高，对其后的巴尔扎克作品，更是十分赞佩。相反，对法国的

① 弗·梅林：《德国社会民主党史》Ⅱ，第240页。

② 《马克思恩格斯全集》第29卷，第39页。

浪漫主义作家，特别是象夏多布里昂这样故作高深、卖弄感情、矫揉造作、炫耀夸张的作家，十分讨厌。马克思对英国十九世纪一批杰出的批判现实主义作家很欣赏，认为他们在自己卓越的作品中向世界揭示的真理比一切职业政客、政论家和道德家加在一起所揭示的还要多。马克思也说过，"对德国小说来讲，我是一个很大的异教徒，我认为它无足轻重，……我十分偏爱优秀的法国、英国和俄国的小说家"①。

马克思的这种"偏爱"，是有世界观的原因的。唯物主义的反映论原理要求艺术能成为真实地反映现实生活的一面镜子。马克思重视艺术在审美基础上的认识价值和文化历史意义，也是从这种观念出发的。这种"偏爱"，绝不意味着马克思欣赏口味单调。马克思在艺术欣赏上是一个非常开明和有宽容精神的人。他说过：除了乏味的体裁之外，其余的一切体裁都是好的。②

马克思重视艺术对象的认识作用，不等于马克思忽视艺术对象的审美作用，只是他认为，只有富于真实性的作品才能给欣赏者以切实的美感。马克思明确提倡艺术创作的"莎士比亚化"，除了具有反对作品变成时代精神单纯传声筒的意义，也还包含着希望文学作品具有生动真实性的美学要求。马克思痛斥过那些攻击莎士比亚戏剧的小丑，认为根本不懂艺术，欣赏水平低下；马克思肯定屠格涅夫非常真实地描写了俄国人民的特性和他们那种斯拉夫民族的沉毅的感情；马克思认为巴尔扎克对现实关系的深刻理解，使他用文学作品成为当代社会生活的历史家。这些评论，都是建立在深入的美学欣赏基础上作出的。

一八六一年三月的一天晚上，拉萨尔和哈茨费尔特伯爵夫人陪马克思在柏林一家剧院看正在上演的喜剧《新闻界人》，全剧充满了普鲁士人的自我吹嘘，没有多少真实性，马克思看过后说，"这是很令人讨厌的东西"。第二天，拉萨尔和伯爵夫人又请马克

① 《马克思恩格斯全集》第34卷，第392页。

② 《马克思恩格斯全集》第12卷，第263页。

思去歌剧院看芭蕾舞演出，但这种芭蕾舞不像在巴黎和伦敦那样，是幕间剧或歌剧的结尾，而是演了整整一晚上，演员又不讲一句话，一切通过面部表情来表现，马克思对这种缺乏真实感和生动性的演出欣赏不了，回来后评论道："真是枯燥得要命"。相反，他认为这场舞剧的布景却很出色，海洋、群山、海岸、城市，"一切都仿造得象照相一样真实"①。这些都反映了马克思实际的艺术欣赏口味。

除了喜欢真实地反映社会生活的现实主义作品外，在艺术风格的欣赏上，我们还可以发现马克思有这样几个特点：

一，马克思喜欢高亢、昂奋和激越人心的作品，对那些抑郁、消极、调子低沉的东西不感兴趣。马克思认为愤怒出诗人。他对希腊悲剧中的普罗米修斯极其崇拜和爱慕，称之为"哲学的日历中最高尚的圣者和殉道者"②。他认为斯巴达克是古代史中最辉煌的人物。马克思还指出，一个好悲剧，不应是暗淡的悲观的结局，而应能预见正义的胜利和未来的光明，"要是在悲剧的激情后面没有明显地露出喜剧的把戏，所有这一切可能显得只是很愚蠢罢了"③。诗人弗莱里格拉特曾经受过各种悲痛事件，但他没"用自己的七弦琴弹出一个哀伤音符"④，马克思对此表示赞赏。当弗莱里格拉特离开《新莱茵报》编辑部，马克思准备请恩格斯的亲戚济贝尔为《人民报》写诗时，明确指出："不要感伤的"⑤。马克思自己的文风就象熊熊的火焰和喧嚣的大海。诚如恩格斯所说："海涅的诗篇同我们的泼辣而欢乐的散文相比，不过是儿戏而已"⑥。

二，马克思喜爱简洁、明快、质朴的风格，讨厌华而不实、

---

① 《马克思恩格斯全集》第 30 卷，第 585 页。
② 马克思：《博士论文》，第 3 页，人民出版社 1962 年版。
③ 《马克思恩格斯全集》第 12 卷，第 311 页。
④ 《马克思恩格斯全集》第 29 卷，第 359 页。
⑤ 《马克思恩格斯全集》第 29 卷，第 456 页。
⑥ 《马克 思恩格斯全集》第 36 卷，第 36 页。

冗长噜嗦、故弄玄虚的作品。马克思曾赞赏法国医生、旅行家兼作家弗朗斯瓦·贝尔尼埃，认为他写的游记具有“出色”、“明确”、“令人信服”的风格①。相反，对过分夸张的辞藻、过分做作和吹嘘、以及夸夸其谈的东西，却很反感。马克思曾指出，瑞士经济学家西斯蒙弟著的《南欧文学》一书就是这种货色。马克思还曾批评西蒙写的两卷流亡者哀史：“拖泥带水的胡说八道，每个字都是乏味的不成熟的劣笔，纨裤子弟的怯懦，不知天高地厚的装腔作势”，又臭又长。马克思愤愤地说：“我宁愿喝肥皂水，或同伟大的琐罗亚斯德痛饮热牛尿结义，也不愿读这部劣作。”②马克思的文风，就是句子简短、对比鲜明有力。恩格斯说，“马克思是当代具有最简洁最有力的文体的风格的作家之一”③。

三，马克思喜欢那些积极、健康、能给人以美的陶冶的作品，而对那些趣味低下、粗劣庸俗的东西十分鄙视，对那种污秽、肉麻的东西更是深恶痛绝。马克思全家都是莎士比亚作品迷，马克思能大段大段地背诵莎士比亚的作品。有一次，马克思读了狄德罗的《拉摩的侄子》，非常兴奋，认为这是“无与伦比的作品”，读来令人得到“新的享受”，他立即把它推荐给恩格斯。④马克思明确表示过，他是不读那些浅薄的肮脏东西的。他曾指出，那些专门写骇人听闻的下流小说是“不值得一提”的。马克思曾谴责一本名叫《人间秽行》的作品是“不道德的长篇小说”⑤。反动政客拉斯克尔出版了一本匿名的半小说体裁的书——《一个男子心灵上的感受》，讲的是所有的女人都热恋过他，于是他说明为什么他没有跟所有的女人结婚，而且跟她们当中的任何一个都没有搞出什么结果来。马克思抨击了这部肉麻得令人可怕的书。⑥对于蓄意迎合庸人和

① 《马克思恩格斯全集》第28卷，第255页。
② 《马克思恩格斯全集》第29卷，第65页。
③ 《马克思恩格斯全集》第21卷，第267页。
④ 《马克思恩格斯全集》第32卷，第283页。
⑤ 《马克思恩格斯全集》第33卷，第348页。
⑥ 《马克思恩格斯全集》第34卷，第26页。

小市民口味的《小金虫》、《海尔曼》等杂志，马克思称它们是“庸人中间的广告”；对于那些没有真情、只会溜须拍马、吹捧别人的作品，马克思认为这种东西“臭虫都嫌臭”。马克思对那些破坏欣赏者正常美感的作品，揭露和讽刺毫不留情。

四，马克思喜欢那些有个性、有特点、有独创精神的作品，不喜欢那些四平八稳、陈词滥调的东西。有件事很能说明这一点：有一天，马克思看到诗人弗莱里格拉特费了很大力气才逼出来的一首诗中，不少像“上帝”呀、“高卢人”呀这些惯用的套语，很不以为然，他便引用莎士比亚的诗句批评道：“我宁可当只小猫咪咪叫，也不愿做个卖唱者弹老调！”在马克思的欣赏眼光里，因循老调的作品是连叫人起鸡皮疙瘩的猫叫都不如的。

马克思曾斥责剧作家皮阿等人的作品，“没有风格”，“没有思想”，简直象“在模仿圣马丁门的妓女卖弄风骚”①。马克思认为，作为一个艺术欣赏者，应该善于抓住和欣赏作品中有个性的东西，而不能有意无意地把作品和艺术形象的棱角抹平。马克思不赞成对艺术作品中的典型形象做随意的修改，认为这样会破坏原作的风貌和欣赏者的美感。比如，有些好事者喜欢对莎士比亚笔下的哈姆雷特形象进行加工，“经过这种加工，不仅使丹麦王子的忧郁心情大为减弱，而且把丹麦王子这个人都弄得看不到了”②，这样做，欣赏者无从领略原作的独创精神，对艺术欣赏是不利的。

马克思的时代，在某种意义上说，正是资产阶级艺术中兴和繁盛的时代。整个欧洲，艺术流派杂乱繁多，各种美学主张也层出不穷。面对这种局面，马克思不但提出了自己的无产阶级的美学理论，而且坚持了自己的艺术欣赏路线，自觉抵制了形形色色自由资产阶级艺术潮流的浸蚀。在艺术欣赏领域，马克思没有被令人眼花缭乱的景色所迷惑，始终保持着鲜明的美学立场。

---

① 《马克思恩格斯全集》第29卷，第279页。

② 《马克思恩格斯全集》第11卷，第358页。

19世纪40年代，马克思在编辑《新莱茵报》期间，吸收弗莱里格拉特加入编辑部。这位诗人表示他拒绝社会上流行的博爱主义、唯美主义、世界主义等艺术小集团的拉拢，毅然决定靠拢马克思，这不单成了诗人进入编辑部的条件，也使马克思感到很大欣慰，因为他不希望自己的同事和伙伴是一个沾染颓废、没落艺术习气的人。

1856年2月12日，马克思的朋友皮佩尔在家里给马克思演奏了一段当时风靡一时的资产阶级音乐家兼剧作家理查·瓦格纳的“未来的音乐”。马克思听了之后，感到很不舒服，他认为“这是一种可怕的东西，能够造成对‘未来’及其诗歌和音乐的恐惧”①。瓦格纳是当时时髦的艺术家，由于他深受叔本华唯心主义的影响，醉心于抽象的形象塑造，所选择的创作主题也多半是与历史和现实无关的。他的“未来的音乐”，也象其他现代派艺术一样，不再追求艺术的真善美境界，而是喜欢在荒诞、丑恶、怪癖、刺激和反常的旋律上做文章，这种音乐不给人以完整的音乐形象感和音乐的美感，马克思称它为“可怕的东西”，是很有道理的。

再举一个绘画方面的例子。有一次，德国小资产阶级民主主义者、诗人、政论家哥特弗利德·金克尔作为有很好的艺术修养的向导，曾建议陪同马克思去参观伦敦“特拉法加广场的科学院展览会”，这个展览会展出了许多绘画作品。但哥特弗利德·金克尔最喜欢的是“前拉斐尔派”的绘画。这个绘画流派是十九世纪下半叶才开始在英国发展起来的，它专门模仿拉斐尔以前的早期文艺复兴时代的那些艺术家，以虔信宗教和充满神秘主义的中世纪来对抗现实，表现了小资产阶级对于资本主义制度丑恶现实的浪漫主义抗议，但由于严重脱离现实导致了该派画家走向艺术的象征主义和风格模拟主义，可以说，“前拉斐尔派”是绘画艺术的一种非正常发展。金克尔却很欣赏它。为了方便，他便在自己办的

① 《马克思恩格斯全集》第27卷，第11页。

“印刷所”里展出了几幅“前拉斐尔派”的绘画。他想，这就可以不必让马克思再劳神去游览特拉法加广场了。可是，出乎金克尔的预料，马克思在看到他的“印刷所”展出的几幅作品后，感到很遗憾，说道，“我们同前拉斐尔派画家相反，我们像从前一样坚持一句古代明智的格言：‘涂抹并不是绘画’”①。并说，欣赏这种东西，只能是些“被阉割了艺手趣味的人”。

马克思对这种具有象征派特点的艺术不感兴趣，难道是他不懂得绘画艺术吗？不是的。马克思对绘画艺术史很熟悉，并深通绘画美学，他对绘画史上许多杰出的代表人物（如拉斐尔、伦勃朗等）都作过精辟的论述。在马克思看来，绘画艺术也应同其他艺术品种一样，要栩栩如生地反映现实生活，它应该是人和自然（包括社会）的生动真实的写照，它应该反映出作者健康的思想和好恶，而不能是主观的臆造，不能是下意识或直觉活动的产物，更不能是丧失理智的某种反常情绪的任意渲泄。马克思重申“涂抹并不是绘画”的道理，正是对走上歧途的某些现代派艺术的尖锐揭露。联系到马克思对“未来的音乐”的批评，我们可以看到，马克思保卫现实主义艺术的态度是多么坚定！

资产阶级美学界攻击马克思缺少艺术欣赏能力，这种中伤和污蔑，只能表明他们的偏见与无知。

马克思一生跟文学艺术结下了不解之缘。他对人类的艺术一直倾注着无限热爱的感情。马克思已经形成习惯，就是在紧张的理论工作中间，除了在房间踱来踱去，就是躺在沙发上轮流阅读两三本小说。同时，他还在理论著述中尽量引证文学作品中的例子，使理论著作也给喜爱文学的读者以极大的享受。据不完全统计，仅在《福格特先生》一书中，马克思引用的文艺家就有 49 人之多，文艺作品多达 59 种，引证论述有 114 次。在巨著《资本论》中，引叙的作家作品就更多了。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 13 卷，第 694—695 页。

马克思的艺术欣赏兴趣也极其广泛。诗歌、戏剧、雕塑、绘画、小说——长篇的与短篇的，他都喜欢。他还特别喜欢探险故事和幽默的短篇作品。据马克思同时代的人回忆，他几乎是艺术领域无所不涉的猎人。

马克思不是盲目的艺术经验主义者，他的高超的艺术欣赏水平是和他精通艺术和美学理论分不开的。马克思对艺术和美学理论的钻研花了大量的功夫，他批判地阅读了许多专门的艺术史和美学著作。很清楚，没有主体的正确的审美观念，就没有主体艺术欣赏中正确的美丑、是非标准。马克思的艺术欣赏水平，是有扎实的美学修养作为后盾的。马克思的艺术欣赏见解，也是有深厚的美学理论根基的。

十　现实主义文艺的真实性

"我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚，……"①

——恩格斯

文艺的真实性，是美学理论中一个重要的问题。有一种意见认为，"如何使文艺保持它的真实性的问题"，从"马克思主义经典著作中都找不到系统的理论上的说明"。我们认为，马克思和恩格斯不仅有完整的关于真实性的论述，而且真实性思想正是他们现实主义美学观的核心内容。

真实地描写现实关系

马克思和恩格斯对文艺的真实性问题，历来给予高度的重视，把真实性作为现实主义文学艺术重要的审美标准。在评论文艺作品时，他们始终把真实性作为衡量作品的重要尺度，对于缺乏真实性的作品，一向是鄙视的。

马克思、恩格斯在中学时代所写的诗篇、游记、剧本以及小

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第345页。

说片断，都令人信服地表现了他们对文艺真实性的追求，表明了他们企图通过忠实地描写现实生活表达出对劳动人民热烈、真挚的感情。

十九世纪五十年代初，马克思在与恩格斯合写的一篇文章里指出，当时描写革命派领导人的文艺作品，由于把这些革命者描画成一种脚穿厚底鞋、头绕灵光圈的官场人物，始终没有把这些人物真实地描绘出来，“在这些形象被夸张了的拉斐尔式的画像中，一切绘画的真实性都消失了”。在具体评论《密谋家》、《一八四八年二月共和国的诞生》两本书时，又指出，即使书中深入写到了人物的私生活，也未能把人物描写得稍微真实些。这里，他们集中反对了两种违反真实性的倾向：一是脱离实际生活的神化夸张；一是事无巨细地有闻必录。他们认为，如果能象画家伦勃朗似的，用强烈的色彩，把人物“栩栩如生地描绘出来，那就太理想了”①。这些论述可以看作是他们的文艺真实观的雏型。

在他们看来，文艺作品要解释生活，帮助人们正确地认识生活，应该对客观事物作“真实描述”；“真实描述某一事物”，“同时也就是说明这一事物”②，这两者是统一的。恩格斯说，莎士比亚剧本中的情节不管发生在什么地方，你都会看到这些情节只有在英国的天空下才能发生；③单是《温莎的风流娘儿们》的第一幕，就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性。④又说，巴尔扎克在《人间喜剧》里给我们提供了一部法国社会的卓越的现实主义历史，使我们从这里学到的东西，比从当时所有职业历史学家、经济学家和统计学家那里学到的东西还要多。⑤恩格斯对这些伟大作家给予高度的评价，很重要的一个原因是由于他们的作品具

① 《马克思恩格斯全集》第7卷，第313页。
② 《马克思恩格斯全集》第18卷，第305页。
③ 《马克思恩格斯论艺术》第四册，第395—396页。
④ 《马克思恩格斯全集》第33卷，第108页。
⑤ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第462—463页。

有高度的真实性。

对于真实性问题，马克思主义创始人除了结合具体作品论述以外，并将它同现实主义联系起来。恩格斯在一八五九年致斐·拉萨尔的信中首次使用现实主义概念："我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西"。以后经过一段酝酿和成熟的过程，他在一八八八年致玛·哈克奈斯的信中，就创造性地提出了"现实主义的真实性"命题。这是一个完整的概念。把现实主义与真实性有机地联系在一起，在美学思想史上，这还是第一次。无疑，这是恩格斯对真实性理论的一个重大发展，对现实主义创作原则的一个新贡献。

"现实主义的真实性"的提法，具有明显的针对性和强烈的战斗性。当时，"现实主义"作为流派在理论上还很粗浅，不仅没有真正解决现实主义艺术的真实性问题，而且跟自然主义也划不清界线。人们只是为了冲击脱离生活的"沙龙"文艺，而提出了艺术"不美化现实"，"应该是天真的、真挚的和独立的"文学纲领。这种理论很快被左拉等人所利用。左拉认为各种文学流派"都是在系统地对真实加以安排和阉割"，它们"争吵不休的只是这样一个问题：应该运用什么样的伪装来改扮真实，好让它在公众面前不至于出丑丢脸"，而自然主义"宣称真实不需要矫饰；它应该赤裸裸地前进"①。左拉甚至把巴尔扎克称作"自然主义小说之父"，把福楼拜的现实主义名著《包法利夫人》称为"自然主义小说的典型代表"②，将现实主义与自然主义严重地混为一谈。面对这种情况，恩格斯坚定地提出"现实主义的真实性"的论断，具有理论和实践的双重意义。恩格斯认为哈克奈斯的小说《城市姑娘》受某些自然主义的影响，但还是具有"现实主义的真实性"，因为作者不是站在纯客观的立场，而是采用了"简单朴素、不加修饰的手法"，把一个无产阶级姑娘被资产阶级男人勾引这样一个老而又老的故

① 左拉：《自然主义的戏剧》，见《古典文艺理论译丛》第七册，第178—179页。

② 让·弗莱维勒：《左拉》，第32页。

事变成了新故事。这个特点恰如鲁迅评《红楼梦》时所说："正因写实，转成新鲜"；[①]"其要点在敢于如实描写，并无讳饰，……所以其中所叙的人物，都是真的人物"[②]。

那么，现实主义的真实性的核心是什么呢？用恩格斯的话说，就是"对现实关系的真实描写"[③]。这种观点在马克思和恩格斯的思想中是一贯的。早在一八四七年，他们批判和讽刺"真正的社会主义"作家和诗人时就指出，这些人自称非常了解"现实关系"，其实并没有真正地了解。他们看到的"最重要的'现实关系'是普鲁士王国军官们的地位"[④]。一八五九年，马克思主义创始人在评价历史剧《弗朗茨·冯·济金根》，批评拉萨尔错误的悲剧观时，指出剧本将济金根骑士暴动失败的原因归咎为"外交"和"策略"上的失误，这就没有显示出当时国民运动的本来面目，"忽视了在济金根命运中的真正悲剧的因素"。马克思批评欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》，许多不真实在于用虚幻、神秘的主客体来代替世界秩序和事件之间自然的合乎人性的联系；他认为伟大的巴尔扎克"是以对现实关系具有深刻理解而著名的"，并称赞《人间喜剧》是"用诗情画意的镜子反映了整整一个时代"。恩格斯称赞"德国无产阶级第一个和最重要的诗人"维尔特的讽刺小品《著名的骑士施纳普汉斯基的生平事迹》，"一切事实都是符合现实生活的"[⑤]。认为老巴尔扎克最重大的特点，现实主义的最伟大胜利，就在于他看到了自己心爱的贵族阶级灭亡的必然性，看到了当时真正代表未来的人和阶级[⑥]。可以看出，两位导师把现实关系的真实描写作为现实主义真实性的精髓与核心的观点是完全一致的。现实关系是文艺真实性的基础，艺术真实是长在这片土地上的花果。如

---

① 鲁迅：《中国小说史略》。

② 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 454 页。

④ 《马克思恩格斯全集》第 3 卷，第 651 页。

⑤ 《马克思恩格斯全集》第 21 卷，第 7 页。

⑥ 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 463 页。

果基础没有或被破坏，那么真实性也不复存在了。

我们知道，马克思生活时代的现实关系，是以资本主义生产关系为核心的诸种社会关系，或者说，由生产资料的资本主义所有制决定的诸种社会关系。我们今天生活的时代的现实关系，依社会主义国家而言，是以社会主义生产关系为核心的诸种社会关系，或者说，由生产资料的社会主义所有制决定的诸种社会关系。这些关系决定着人和事物的特点和性质。文学艺术只有对这些社会关系做忠实的形象反映，才是达到高度真实性的最主要的客观依据。坚持和承认这一点，对当今文学艺术的发展，仍然是极为重要的。

马克思主义认为，人和社会是统一的。人的本质“在其现实性上，它是一切社会关系的总和”。从这个根本的意义上讲，对现实关系的真实描写应当是对现实的人与人的关系的真实描写。这样说，是符合经典作家的原意的。因为在真正的人的身上汇集着一切现实冲突和社会关系的因素。在以往的有些理论中，曾片面强调过“现实关系”就是阶级关系，忽视了作品中表现人与人的关系的全部丰富性，完全否认表现绚丽多采的人情美和人性美也是文艺现实主义真实性的一个领域，给文艺创作带来了严重的危害。这个教训我们是应当记取的。但是，反过来，认为文艺作品价值的高低不取决于反映人的社会关系的真实程度，而完全取决于表现人类“自然本性”的真实程度，我们认为这就与现实主义理论，与马克思主义关于真实性的美学思想相悖谬了。文学固然要表现人、人性，但我们不能把社会的人当成纯粹自然的人，不能使人失去社会的现实性，成为费尔巴哈式的“单个人所固有的抽象物”。诚然，饮食男女等等也是真正人类的机能。然而，如果把这些机能同其他人类活动割裂开来并使他们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这样的抽象中，它们就具有动物的性质。既然我们在现实中无法找到人的完全脱离社会关系的纯粹自然属性，怎么能把主要是反映人类自觉地有意识地按着美的规律改造

自身和改造世界活动的文学艺术仅仅归结为表现人的"自然本性"呢？事实上，凡是真正写出了人性的伟大作品，都是深刻地揭示了人的社会本质的。把文学描写纯粹"自然本性"看成是比描写人的社会性、阶级性更纯洁、更高贵的举动，完全是一种理论上的误解。

恩格斯在评介马克思十分喜爱的德国诗人维尔特时指出，他"所擅长的地方，他超过海涅(因为他更健康和真诚)，并且在德国文学中仅仅被歌德超过的地方，就在于表现自然的、健康的肉感和肉欲"①。这是对真诚、自然、健康的"人性"描写的肯定。但也须指出，恩格斯考虑到当时德国小市民的偏见和虚伪的羞怯心，考虑到德国工人阶级还没有习惯于从容地谈论他们自己白天或夜间所做的事情，考虑到把维尔特的某些作品转载在党的机关报上会引起很多人大惊失色，他就不打算转载了。这里，恩格斯划清了表现人类"自然本性"的真假、美丑界线，揭示了反映包括肉感和肉欲在内的人类"自然本性"的阶级色彩和阶级反应，同时，预见了这一真实内容的表现在人类进步史和美学发展史上的必然进程。这些精神对我们今天有着现实的指导意义。

判断文艺真实性的标准必然牵扯到艺术本质。艺术是一种认识形态，也是一种感情活动。它既反映客观的现实生活，也表现作家主观的情绪或艺术幻觉。因此，把真实性标准看成是一个凝固不变的标尺，或把真实性视为现实主义创作方法所独有，在实际上是行不通的。各种艺术，它们在追求自己的真实性时，总是表现出不同的角度、方式和特征。不过，我们最终还是可以通过分析艺术是否在本质上符合现实关系来判断作品的真实性，这是马克思主义创始人留给我们的重要的理论准绳。

马克思和恩格斯重视现实主义的真实性，归根结蒂，是与他们坚持唯物主义反映论的世界观分不开的。现实主义创作方法，

---

① 《马克思恩格斯全集》第21卷，第9页。

在认识论上接近或吻合唯物主义，而真实性则是以生活的本来面貌再现生活的现实主义艺术的基本特质，所以，现实主义的真实性是与唯物主义世界观内在地联系着的。离开了唯物主义反映论去考察艺术的真实性，离开了历史唯物主义的基本原理去认识真实性的核心，不管是对现实主义也好，还是对浪漫主义或其他艺术流派也好，只能陷入唯心主义多元论或不可知论的泥潭。

真实性与倾向性的统一

马克思主义创始人重视文艺的真实性，同时也重视文艺的倾向性，认为优秀的文艺作品都是这两者的辩证统一，这是他们美学思想的另一内容。他们喜欢那种既能对生活进行精彩、逼真的描写，又能通过这种描写显示出一种进步趋向的作品，对那种作者没有任何发自内心的活力和冲动，既不唱苦难的哀歌，也不唱热情的赞歌，很少回答现实中的迫切问题，很少对生活表态和评判的作品，很不欣赏。恩格斯说过："我决不是反对倾向诗本身。悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬都是有强烈倾向的诗人，但丁和塞万提斯也不逊色；而席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧。现代的那些写出优秀小说的俄国人和挪威人全是有倾向的作家。"①这里列举的作家、作品，有古希腊的，有文艺复兴时期的，有启蒙运动时期的，有批判现实主义兴盛时期的，可说约略展示了欧洲文学史的概貌。不难发现，恩格斯是把优秀文学作品带有倾向作为悠久的历史传统看待的。他在谈到十八世纪末叶德国文学状况时还说："这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆的精神。歌德写了《葛兹·冯·柏里欣根》，他在这本书里通

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第454页。

过戏剧的形式向一个叛逆者表示哀悼和敬意。席勒写了《强盗》一书，他在这本书中歌颂一个向全社会公开宣战的豪侠的青年。”①他为海涅参加社会主义者的队伍，出版含有宣传社会主义诗作的政治诗集而高兴；对哈克奈斯敢于冒犯傲慢的体面人物②，“表现了真正艺术家的勇气”加以赞扬。相反，对斐·拉萨尔作品中表现出来的错误的思想倾向，对敏娜·考茨基在作品中公开宣扬自己的改良主义立场，分别提出了或严正、或委婉的批评。

在马克思主义经典作家看来，倾向性是一种客观存在，是作家艺术家在作品中表达某种好恶要求、爱憎情感和美丑观念的必然产物。作品的真实性和倾向性是密切相关的，真实性本身包孕着倾向性的基础，倾向性是表现真实性的主导和神经。倾向性应看作是艺术真实的一个部分。他们讲过，情节大致相同的题材，在不同作家那里会得到相反的反映，往往就是不同的倾向性在起作用。绝对没有任何倾向的作品是没有的。文艺任何时候都不是静止、被动地反映周围世界，都不是中立、无感情地描摹现实，在阶级社会中，它总是现实的一种贯穿着阶级倾向的表现。这是马克思主义现实主义真实观的重要内容。

有一种意见认为，文艺要“写真实”，“乃是写具有客观真实性的、不依人们的意志为转移的真实，而这样的真实是没有阶级性的”。同时，进而认为高尔基提出的“存在两种真实”(无产阶级眼中的真实与资产阶级眼中的真实)，“已被实践证明是过时了的观点”。这样讲，似乎是混淆了文艺真实性与客观真理性的区别，否认了倾向性与真实性的相互作用，放弃了文艺的现实功能。文艺作品是观念形态，是现实生活在作家头脑中过滤后的反映，对这个问题，马克思主义认为，只有无产阶级的“文艺的政治性和

① 《马克思恩格斯全集》第2卷，第634页。

② 傲慢的体面人物，是指英国当时一些自命为社会主义者的小资产阶级激进分子。哈克奈斯不满他们对“救世军”的高傲态度，对他们热衷于高谈阔论而不能给穷人以实际帮助表示厌恶。

真实性才能够完全一致”①。况且，在无产阶级眼中，真实不是停在原地不动的，真实在飞跃，在发展，真实就是冲突，真实就是斗争，真实就是明天②。这种真实观是不能没有倾向性的。把文艺的倾向性排斥在现实主义的真实性范畴之外，把真实性和正确的倾向性对立起来，恰恰不利于作品达到高度的真实性。这就好象驾驶一条没有舵和罗盘的船，必然在风浪中飘忽，只有有了正确的倾向，才能使航船驶达光明的彼岸。

马克思主义创始人希望文艺作品具有进步的倾向性，并指出了进步倾向性对正确、深入地反映生活的巨大作用。恩格斯曾以德国民主主义画家许布纳尔的一幅描绘西里西亚织工向厂主交亚麻布情景的画为例，指出由于作者感情饱满，爱憎强烈，异常有力地把冷酷的富有和绝望的穷困作了鲜明的对比。画面上，厂主胖得象一头猪，红铜色的脸上露出一副奸相，他轻蔑地把一个妇人的一块麻布抛在一边，那妇人眼看无望，便昏倒了；她身旁围着两个小孩，一个老头吃力地扶着她；管事的在检验另一个人的麻布；一个青年正把自己劳动换来的可怜的收入给失望的母亲看；石凳上坐着等着轮到自己的老头、姑娘和男孩；有的人怒气冲冲地晃着拳头从房子里走出来；所有这些情景都出现在一间冷冷清清、象是没人住的外厅中，只有厂主一个人站在一块小毡垫上。画面的远处，柜台后面展现出来的是一个陈设极其讲究的账房，华丽的窗帘，明亮的镜子，几个麻木不仁的办事员；老板的儿子，一个年轻的花花公子斜倚在柜台边，手里拿着马鞭，嘴里叼着雪茄，冷眉冷眼地瞧着这些不幸的织工。恩格斯认为，这幅画“从宣传社会主义这个角度来看”，“所起的作用要比一百本小册子大得多”③。我们从恩格斯对画面所做的极为详尽生动的描述中，不仅

---

① 《毛泽东选集》第三卷，第823页。

② 卢那察尔斯基：《论文学》，第55—56页。

③ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第589—590页。恩格斯对画面的描述与原作略有出入。

看到了真实性的魅力，也看到作家的进步立场和倾向怎样使所表现的历史内容达到高度真实的反映。

当然也有相反的例子：歌德是伟大的，天才的，但由于他不能战胜德国的鄙俗气，由于他妥协、迁就，对当时一切伟大的历史浪潮产生庸人的恐惧心理，因此，创作中不得不“牺牲了自己有时从心底出现的较正确的美感”①。

对于当时具有社会主义性质的文艺，马克思主义创始人在真实性与倾向性统一问题上提出了更高的要求。他们希望，未来的戏剧要做到较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性完美的融合；希望一部具有社会主义倾向的小说，通过对现实关系的真实描写，打破流行的传统观念，动摇资本主义世界的乐观主义，引起对现存事物永世长存的怀疑；他们期望工人阶级对四周压迫环境所作的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所进行的剧烈的努力，能在现实主义领域占有自己的地位。这一切，都预示着无产阶级文艺把真实性和倾向性充分统一起来的前景。

那种认为要“真实”，就不能带倾向；要有真实性，就必须抱客观主义态度。否则，就有偏见，就带框框，就会给神圣的艺术女神涂抹上多余的阶级、政治油彩的观点，是不符合文艺创作的实际情况的。“框框”永远会有，倾向是客观存在。关键是带什么“框框”，什么倾向。比如，马克思主义能使我们对社会现象作出最公正的评判，最忠实的反映，是我们认识世界的显微镜和望远镜，马克思主义这个框框与真实性就是统一的。在艺术美的领域，排斥倾向、寻求绝对的真实，只是一个心造的幻影。文艺史的事实告诉我们，真正美的东西，注定一方面跟现实一致，一方面跟理想一致。进步倾向是实现艺术真实的推动力，而绝不是阻碍艺术发展的一堵厚墙。对于无产阶级作家说来，站在人民的立场，

① 《马克思恩格斯全集》第4卷，第257页。

站在党性和党的政策的立场，这是天职，是一种光荣。

马克思主义经典作家对真实性和倾向性的辩证关系作了十分明确的说明。虽说倾向性是作品的灵魂，但真实也绝非是倾向的婢女。倾向性与真实性是互相渗透、互相依存的。倾向总是具体、形象地隐寓在有血有肉的真实描写之中。绝不能把作者的观点变作现成的格套，然后削生活之足去适观点之履。“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来”，“作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者”①。“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”② 这些见解，是在当时德国实行“反社会党人非常法”，党处在地下、非法的状态，为了积聚力量，防止冒险行动的情况下提出来的。但是，从现实主义的创作方法来看，这无疑是指出了文艺在保持真实性的前提下体现倾向性的途径，揭示了达到真实性与倾向性统一的艺术手段。这些论述，不但对现实主义艺术是一个重要原则，就是对其他艺术流派，也是适用的。不少艺术大师都认为，作家没有权利在自己的作品中直接说出他对人和事的意见，他在创作中，应该摹拟上帝：只是创作，然而沉默。

马克思、恩格斯不赞成那种不从生活出发，而从主观观念出发的倾向性；不赞成那种脱离生活真实和艺术真实，把艺术变成抽象说教和唯心空想的所谓倾向性。他们批评拉萨尔“为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚”；指出敏娜·考茨基的《旧人与新人》，有把情节矛盾冲突归为两种抽象原则斗争的毛病；抨击德国“真正的社会主义”的文学作品脱离现实，充满空想、主观虚伪。这些论述都贯穿着这一指导思想。

十九世纪的德国，曾出现以“青年德意志”派、“青年黑格尔”派和“真正的社会主义”派为代表的所谓“倾向文学”。这类作品，

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 454 页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 462 页。

一方面反映了小资产阶级的某些不满情绪，另一方面也由于思想浮躁、偏激狂热、脱离生活，而表现出缺乏真实描写现实的本领。这类作家，虽然喜欢叫嚷“倾向性”，喜欢直截了当地鼓吹自己的社会观点和政治观点，但根本不懂艺术倾向性与真实性的关系。“在这批人中间，特别是在低等文人中间，逐渐形成了一种习惯，他们用一些能够引起公众注意的政治暗喻来弥补他们作品中才华的不足。在诗歌、小说、评论、戏剧中，在一切文学作品中，都充满所谓的‘倾向’，即反政府情绪的畏首畏尾的流露。”① 这种倾向，正反映了德国小资产阶级庸俗、空虚、反动的社会政治观。

马克思主义创始人主张倾向性和真实性统一起来，认为这两者的统一程度越高，作品的现实主义成就越大，任何倾向性与真实性相分离的作品，都很难产生积极的艺术影响。但是他们也注意到，由于文艺是反映现实的一种特殊形式，基于某种原因，作品的真实性与倾向性之间可能出现某些矛盾现象。作品反映现实所走的道路可能达到比艺术家本人所想的更高、更远的目标。作者内心的思想感情可能与他公开表白出来的东西不一致。有思想局限和政治偏见的作家，有时也可能反映出跟他自觉采取的社会政治立场相违背的实际生活面貌。尤其是栩栩如生的人物形象，在作品中往往做出与作者意图相反的行动，有时甚至背叛作者，做出作者意想不到的事情。巴尔扎克就是一个例子。在政治上他是一个正统派，他的全部同情都在注定要灭亡的大地主阶级方面。但尽管如此，在他的作品中，巴尔扎克却违反自己的阶级同情和政治偏见，把那些他所深切同情的贵族男女写成不配有更好命运的人；而对自己政治上的死对头共和党英雄人物却大加赞扬。一个正统王权派唱的却是上流社会必然崩溃的一曲无尽的挽歌。巴尔扎克“不得不违反自己的阶级同情和政治偏见”，看到了这种必然性。恩格斯认为这是“现实主义的最伟大胜利之一，是老巴尔

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第510页。

扎克最重大的特点之一”①。但如果据此而解释为作品的真实性与倾向性没有关系，世界观反动与否不决定真实性的程度，关键在于创作方法，那就不符合恩格斯的原意了。巴尔扎克描写的真实性，并没有超出他的世界观的范围。他的世界观和创作方法在本质上是一致的。巴尔扎克的矛盾是他的世界观本身的矛盾。他的作品的高度的现实主义内容，一方面是因他世界观中有唯物主义的成分，另一方面，也与他立志做法国社会历史“书记”的现实主义文艺观有关。他的世界观的缺陷当然不会不留痕迹，这反映在他的艺术方法和艺术形象里。难道我们不是可以这样设想，倘若巴尔扎克没有或较少这个真实性与倾向性不统一的一面，不是会给我们提供一部更加卓越辉煌的现实主义历史吗？难道我们不是可以这样理解：恩格斯看完《城市姑娘》之后，把自己的著作《社会主义从空想到科学的发展》寄给哈克奈斯，不正是期望她在未来的创作中能够达到真实性与倾向性更大程度的统一吗？

创造典型化的真实

《城市姑娘》中的人物，“就他们本身而言，是够典型的；但是环绕着这些人物并促使他们行动的环境，也许就不是那样典型了”，因此，作品的现实主义不充分。“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要再现典型环境中的典型人物的真实。”② 对这段话的理解，几乎成了文艺理论上一个争论不休的问题，存在着各种各样的说法。我们觉得，这段话实际上是指明了这样一种情况：真实性存在着高低、深浅的程度之分。文艺作品要塑造高度真实的形象，就要运用典型化的原则，创造真正典型化的真

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 463 页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 462 页。译文作少许修改。

实，反对照着生活依样画葫芦。

典型化的真实与非典型化的真实相比，似乎在形式上离真实更远，但实际上是对具体真实反映得更深刻、更彻底。它体现了具体真实的本质和内在联系，它是艺术的形象思维中，巧妙地运用“科学抽象”的结果，是作家在创作中发挥主观能动性的艺术果实。当然，为了追求典型化，所创造的艺术形象丧失了它的栩栩如生的光彩，这是为优秀艺术家所不取的；但只顾个别形似，不求典型化的真实，无视典型化的功用，这种不懂艺术真谛的表现也永远为他们所摒弃。当我们说文艺的内容是真实的时候，并不是说它与客观存在的某些事实是一回事，而是说它艺术地、典型地反映了某种客观的存在。正如鲁迅所说，不必是曾有的实事，但必须是会有的实情。① 亚里斯多德也说过，从诗的要求来看，一种合情合理的不可能总比不合情理的可能较好。② 把作家的思想形式和现实内容混为一谈，把艺术的真实和客观事实划上等号，实际上是抹杀了艺术最主要的特征，是形而上学和唯心主义在文艺思想上的反映。马克思、恩格斯正是在这点上，使我们排除了种种理论和实践上的迷雾，从美学的高度认清了充分现实主义及其真实性的关键是创造艺术典型。

为了实现典型化的真实，马克思主义创始人解决了一系列有关的问题。

首先，解决了典型化对真实描写的必要性。十九世纪六十年代中叶后，以左拉为代表的自然主义风靡欧洲文坛。这个以孔德的实证论和丹纳的自然主义美学观为其思想基础的文学流派很重要的特点是否定和排斥典型化的艺术手法，认为故事愈普通一般，则愈有典型性。而艺术的最高原则，是用“真实感”去表现“向自然的复归”，极力反对艺术“试图从真实中提炼出本质的东西”来③。

---

① 《鲁迅全集》第六卷，第258页。

② 亚里斯多德：《诗学》，第二五章。

③ 左拉：《自然主义的戏剧》。

左拉在《我和巴尔扎克的分别》一文中承认，他的作品社会的成分没有科学的成分那么多，对于他，最重要的是做一个纯粹的自然主义者，纯粹的生理学家。他没有什么原则(国王政权、天主教)，而只有公律(遗传性、天赋性)。① 自然主义者主张文艺创作象科学家做试验记录一样，采取“纯客观”的态度。正如高尔基所说，他们用的“是照相师的手艺”，“只能复制”，他们那里只有“一分钟的‘真实’”②。拉法格也批评自然主义派，认为他们的某些作法，是只看见谁都看得见的现象的外表，不能在事件的主要的发展方向去深入，不能追究事件的原因，不能抓住它们的复杂性，很少独到的观察。③而巴尔扎克就与自然主义者不同了。他固然承认自己的作品获得世界闻名的不朽成功的秘密在于真实，但他同时强调：“文学的真实在于选取事实和性格，并且把它们这样描绘出来，使每个人看了他们，都认为是真实的”④。这就是说，巴尔扎克认为，艺术真实的秘诀又在于典型化，应该努力创造典型化的真实。只有这样，才能打破狭隘理解的真实的局限。巴尔扎克还讲，文学采用的也是绘画的方法，它为了塑造一个美丽的形象，就取这个模特儿的手，取另一个模特儿的脚，取这个的胸，取那个的肩，艺术家的使命就是把生命灌注到他所塑造的这个形象里去，把描绘变成真实。⑤很显然，巴尔扎克是主张典型化的。马克思在一次与拉法格的谈话中曾指出：“巴尔扎克不仅是他时代的社会历史家，而且也是一位预言家式的人物塑造者，他笔下的人物在路易·菲利普时代还处在胚胎状态，他去世后，这些人物在拿破仑第三时代才得到完全的发展。”⑥ 面对左

① 《瞿秋白文集》第四卷，第 1176 页。

② 高尔基：《文学书简》下册，第 273 页。

③ 拉法格：《文论集》，第 136 页。

④ 普塞柯夫：《巴尔扎克》，第 23 页。着重号为引者所加。

⑤ 巴尔扎克：《古物陈列室》、《钢巴拉》初版序言。

⑥ 里弗希茨：《马克思恩格斯论艺术和文学》，柏林·亨舍尔出版社 1953 年版，第 506 页。

拉和巴尔扎克这种明显的区别，恩格斯一语破的地指出，“巴尔扎克，我认为他是比过去、现在和未来的一切左拉都要伟大得多的现实主义大师”。这一论断给了典型化的创作方法以最高的荣誉。那种认为恩格斯这里实际是主张“写真实”的观点，认为真实性不包括典型化的观点，看来是失之片面的。

关于恩格斯“现实主义的意思”那句名言，长期以来，被许多人看作是现实主义的定义。我们认为，现实主义应该包括比这更多的内涵，笼统地说它是现实主义的定义，有碍于我们对现实主义做深入的探索。我们把这句话作为对现实主义的一个重要说明来理解的，它主要解决了现实主义艺术中，细节真实与典型真实、特别是与典型环境中的典型人物真实的关系问题。恩格斯创造性地将两者结合起来，而且注入了历史唯物主义的血液。这一思想，马克思主义创始人在评价历史剧《济金根》的时候，就有所萌芽。他们认为，如果作品介绍当时五光十色的平民社会，会提供完全不同的材料使剧本生动起来，会给在前台表演的国民运动提供一幅十分宝贵的背景，只有在这种情况下，才会使这个运动显示出本来的面目。这一思想萌芽，过了近三十年，在评论《城市姑娘》时，恩格斯就用精确的科学语言表述出来了。“再现典型环境中的典型人物的真实”，可以说是对真实描写现实关系思想的一个发展，是对现实主义真实性要求的进一步具体化。它的典型化精神具有永久的美学价值。

重视环境对人的作用，这在旧唯物主义思想家那里就已经出现。但是旧唯物主义者理解的环境与马克思主义者理解的环境有本质的不同。旧唯物主义者理解的环境，主要指自然因素(地理、气候)，以及风俗、习惯、文化等上层建筑方面的东西；他们承认环境影响人，但不承认人对环境的改造；他们的“环境”论的思想基础是人本主义，是机械唯物论。黑格尔对这个问题的见解中有辩证法，他看到人物与环境不可分，但他把环境看成是由人的“心灵的定性”所规定，完全从客观唯心主义出发。在美学上，他又

没有把环境和典型问题联系起来，所以，他的环境与人物统一论是不彻底的。

马克思则认为，环境，最根本的是社会关系及决定这种关系的社会物质状况。人与人之间的关系、人与自然的关系是受社会关系制约的；环境不仅决定、影响人，人也反作用于环境，“环境正是由人来改变的”；环境与人都不是静止不动，而是在对立统一中发展变化的；“环境的改变和人的活动的一致，只能被看作是并合理地理解为**革命的实践**。”① 关于“典型环境中的典型人物”的提法，无疑包括这些天才的思想。

我们知道，《城市姑娘》中，作者只注意反映个别现象和局部生活的细节真实，而忽视了时代精神和人物性格的充分典型性。小说里，以耐丽为代表的伦敦东头工人，都是以消极群众形象出现的。他们不能自助，甚至没有自助的企图。一切想使工人摆脱贫困和麻木状态的努力都来自外面，来自上面。如果说，这对十九世纪初，即圣西门和欧文空想社会主义的时代是正确的描写，那么在一八八七年，即工人阶级普遍觉醒、马克思主义广为传播的时代，这种描写就不可能是正确的了。作品中，人物自身的典型性与整个时代环境、时代气氛脱了节，人物的真实性、典型性也就必然受到损害。恩格斯对《城市姑娘》的分析，使我们对现实主义真实性的认识，提高到新的境界。

有一种意见认为，恩格斯关于“典型环境和典型人物关系”的命题不科学，对哈克奈斯《城市姑娘》的批评也是“欠准确和公正的”②。其理由一是，在现实生活中，不仅十九世纪八十年代的工人阶级中存在着“消极群众的形象”，任何时候都有，今天也有，作为现实生活真实反映的文学作品，为什么写了他们就不可能是典型和正确的呢？其理由二是，耐丽作为一个独特的典型人物，

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第17页。

② 《上海文学》1981年第1期。

她应该成为“一定的阶级和倾向的代表”，但不一定非要成为十九世纪八十年代工人阶级积极的、革命倾向的代表不可。因此，把耐丽描写成“消极群众的形象”，并不等于把当时整个英国工人阶级都描写成“消极的群众”。文艺作品不管反映什么样的生活事件和社会环境，只要它能准确地表现出事物的个性特征和它在社会矛盾中所处的特殊地位，从而帮助人们正确地认识各种纷纭繁杂的生活现象和实际价值、发展趋势，而不致使人们把支流当成主流，假象当成真象，这样就能在一定程度上揭示社会生活的本质真实，达到典型化的要求。

这种意见，孤立地看有一定道理。但联系作品实际，联系恩格斯致哈克奈斯信的原文，就不那么正确了。恩格斯承认《城市姑娘》具有“现实主义的真实性”，人物本身也是典型的。恩格斯也不是没有看到，在文明世界里，任何地方的工人群众都不象伦敦东头那里的工人那样消极，那样迟钝和屈服于命运。问题是，这种特殊性脱离了与普遍性的联系，在小说中，整个工人阶级都以消极群众来处理，看不到一点战斗无产阶级的身影和曙光，嗅不到一丝工人阶级反叛的气息，看不到任何已经存在的、积极的时代背景，这样，耐丽和伦敦东头就与整个时代精神脱节了，也就不是充分的现实主义的了。恩格斯在信中曾明确讲，他并不反对作者这一次先描写工人阶级生活的消极面，而在另一本书中再描写积极面，只是希望这两方面的描写，都要运用历史唯物主义的眼光，把人物和事件放到典型的时代环境里，应该说，这种要求对于倾向社会主义的文艺说来是合情合理的。

一八八八年四月五日，玛·哈克奈斯在给恩格斯的复信中曾讲："您关于我的小书(指《城市姑娘》——引者注)所讲的话，很多是非常公允的，特别是谈到书中现实主义不够充分。"① 我们应该

① 北京大学中文系文艺理论教研室编《学习马恩列斯文艺论著参考资料》上册，第 292 页。

正视这一历史和事实，怎么能轻率地批评恩格斯呢！

在创造典型化的真实问题上，马克思主义经典作家还解决了现象与本质，个性与共性的真实关系问题。他们既反对把人物性格描写得抽象、不鲜明，又反对人物描写的“恶劣个性化”，认为：主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。为了在性格描写上看到特出的东西，还应该把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些。这里，他们是要求人物的共性真实和个性真实、现象真实和本质真实很好地结合起来。不能只看到泡沫，看不到激流，只抓到现象，抓不住本质；也不能把文艺要反映事物的本质，理解为赤裸裸地写事物的本质。在典型形象上，现象真实和本质真实、共性真实和个性真实是同时存在，结合在一起的。把文艺作品应该反映事物本质理解为要直接写事物的本质真实，是违反常识、违反艺术逻辑的。任何本质(包括阶级本质)都是渗透在具体的个性中，并通过具体个性才能表现出来。艺术家的本领，是要发见在外在现象掩盖下显露出来的内在真理。这是典型化的任务之一，也是形象思维的基本特征之一。如果忽略了典型是现象与本质、共性与个性的统一，那典型的艺术真实程度就很有限。“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当是如此。”①

为了创造典型化的真实，马克思还特别指出，典型化不等于“理想化”，塑造典型形象不要违背生活真实的逻辑。

为了保证典型的高度真实性，使形象具有艺术生命力，他们不主张把人物写得“太完美无缺了”。马克思在评论《巴黎的秘密》时，就批评过欧仁·苏把丽果莱特这个巴黎浪漫女子“理想

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第453页。

化”了①。在《德意志意识形态》中也指出：费尔巴哈就是在友情和爱的范围内也把人“理想化了”②。马克思反对“理想化”，并不是反对作家要有理想，要有自己的美学见解，而是反对不顾生活真实，不从现实出发，依个人好恶剪裁现实，把缺乏与必然性相联系的理想作为目的的作法，反对随意给人物涂上漂亮的玫瑰色。这种“理想化”，只能使人物离开人间，生在天国。从唯物辩证法出发，从文艺史的经验出发，不难看到，如果要体现文学上的扬善惩恶原则，而使人物形象脱离实际地被拔高、美化，不能保有一定的个性，其创作效果只能适得其反，于真里见假中招致形象真实的幻灭。恩格斯认为敏娜·考茨基《旧人与新人》小说中的主人公爱莎和阿尔诺德，就犯了这种毛病。尤其是阿尔诺德，“个性就更多地消融到原则里去了”，而且此人“理想”到宿命论的程度：“如果他最终在一次山崩中死掉了，那末，除非人们推说他不见容于这个世界”。实践证明，这样的创作，非但不会使人物更真实、更典型，恰恰相反，只会使人物成为傀儡、偶像，跟真实形象有一层厚厚的隔膜。文艺家是审美感受的忠实记录者，不是化妆专家。从这个意义上讲，马克思主义创始人告诫作家不要过分偏爱自己的主人公，这是很有道理的。我国古人有言：“爱而知其恶，憎而知其善。”的确，一个作家必须不撒谎，不欺骗自己，实事求是。如果一个作家陷入美化、任意着色和虚伪的歧路，不但对人民有害，而且自己也必然遭到失败。具有现实主义真实性的作品，一定要刻画典型化的活生生的真人形象。

从以上情况看，我们完全有理由说，马克思主义对文艺真实性的问题，有着自己严整的科学体系。迄今为止，关于现实主义的真实性，马克思和恩格斯的理论说明，仍然是最完整、最深刻、

① 《马克思恩格斯全集》第2卷，第97页。
② 《马克思恩格斯全集》第3卷，第50页。

最富有战斗性的。我们应该继承和珍惜这一份美学理论的宝贵遗产，并在新的历史条件下，不断丰富它，发展它，作为我们文艺创作的指针，作为我们同各种错误观点作斗争的锐利武器。那种认为在马克思主义经典作家那里找不到如何使文艺保持真实性的理论说明的看法，是没有根据的。

马克思美学活动年表

〔说明〕

一、该表以编年的形式，比较简明地记述马克思的美学活动实践及各个时期的美学思想。

二、一些重要的美学和文艺学论述、因前面有所涉及，这里只点明基本观点，不详细介绍。

三、马克思的美学见解，常是多义性的，这里只从美学角度作以提示，以便读者从上下文中领会、理解。

四、尽量注明出处，便于研读时查考。“全×，页×”，表示《马克思恩格斯全集》第×卷，第×页；“选×，页×”，表示《马克思恩格斯选集》第×卷，第×页。其他一律注书名、页码。

马克思美学活动年表

少年时代

父亲培养他对德国古典文学的爱好。在未来岳父路·冯·威斯特华伦家里，获得更多的艺术熏陶。

1831—1835年

中学里，接触了奥维德、西塞罗、塔西佗以及荷马、索福克勒斯、柏拉图、修昔的底斯等人的作品，并把奥维德的《哀歌》译成德文。

1835年7月间

在毕业考试的德语作文《青年在选择职业时的考虑》中，设想许多职业，其中就有“诗人”，并认为任何职业都是“接近完美的手段”。主考人

评语说：卡尔·马克思的文章以丰富的思想和完美谨严的结构而引人注意，但作者也过分追求文词的华美和生动。（弗·梅林：《马克思传》，第10页）。

1836年10月以后

从波恩大学法律系转入柏林大学法律系。马克思除学法律系课程外，还研究哲学、历史和艺术史。他听奥·威·施莱格尔讲荷马和普罗佩尔提乌斯，弗·格·韦尔凯尔讲授希腊和拉丁神话，以及布鲁诺·鲍威尔讲授《圣经》中的《以赛亚书》。他读过莱辛的《拉奥孔》、文克尔曼的《艺术史》、佐尔格尔的《艾尔温》，并作了批注。他还读了许多文学新作。他参加了一个拥有不少诗人的诗社。

在柏林初期，他沉浸在"爱情的世界"里。他写满了三册诗篇：《诗歌集》、《爱之书》（第一部）、《爱之书》（第二部），献给燕妮，并表示过"勇敢向知识进军，左右诗歌和艺术"的愿望。第一学期终了时，他又一次投入诗歌创作高潮。

1837年

着手写一部幽默小说《蝎子和费里克斯》，只完成若干篇章。第30章开头一句讲，"当今之世是不能写叙事史诗的"。（全40，页726）

马克思还写过一个幻想剧本——命运悲剧《奥兰尼姆》，也只写了几场。主要角色贝尔蒂尼模仿歌德《浮士德》里的靡非斯斐勒司，让他非难浪漫派诗歌。

在父亲生日之际，送上《献给父亲的诗册》。

1837年夏季

彻底研究了黑格尔的《美学》。

1837年10月

建议夏米索在《德国缪司年鉴》中发表他的几首诗，因《年鉴》已付印，未被接受。同时，马克思打算出版一个戏剧和批评杂志，美学家鲍威尔副教授和鲁丁伯格博士答应合作，但计划遭出版商维干德拒绝。

1837年11月10日

给父亲写信，叙述在柏林的生活和学习情况，其中谈到许多对艺术和美学的看法。"只想潜心于科学和艺术"；"艺术也不如燕妮那样的

美”；自己是“纯粹理想主义”；谈送给燕妮三册诗的内容、形式特点；探求从唯心主义转到从现实本身寻找观点，等等。（《马克思恩格斯论艺术》卷四，第 165—172 页）

1838 年春夏之间

在柏林加入由大学讲师、中学教员和作家组成的“博士俱乐部”。刚刚二十岁，却很快成为该团体的精神中心。

1838 年

手抄一部民间诗歌寄给燕妮。

1839 年

与燕妮曾和当时德国浪漫主义女作家、《歌德和一个儿童的通讯》的作者蓓蒂娜·冯·阿尔宁会见，印象不愉快。在柏林居住期间，马克思跟她有过来往。

1840—1841 年

打算写一出名为《鞭挞费歇尔》的笑剧，反对克·柏·费歇尔在《神学思想》一书里证明有神论的企图，计划没能实现。

1841 年初

在柏林《艺文》杂志发表两首对话体诗：《行吟诗人》和《黑夜之爱》。这是在刊物上发表的唯一的两首诗。其中有这样诗句：“你的艺术，乃是光明之神恩赐与你”，“上帝不明此事，上帝从不过问艺术，艺术是由烟雾腾腾的地狱升入头脑”（《马克思和世界文学》，第 12—13 页）。

1841 年春

在撰写博士论文时所作的笔记中，认为古希腊是自然和艺术时代，“希腊人创作雕像，用赫淮斯托斯的艺术锤子把自然打碎；罗马人把自己的宝剑直接刺入自然的心脏”（《马克思恩格斯论艺术》卷二，第 45—46 页）。

1841 年 3—4 月

《博士论文》序言充满烈火般不可抑制的战斗热情，借往昔的伟大文学发言。宣称“普罗米修斯是哲学历书上最高尚的圣者和殉道者”。“一个好的悲剧不应遇到的结局、即暗谈的结局”。

1841 年 11 月

跟布鲁诺·鲍威尔一道分析、研究黑格尔的《美学》、《法哲学》等著作，以证明黑格尔左派是导师真正精神的继承者。

1841—1842 年间

计划写《论宗教艺术》、《论浪漫派》这样美学性质的著作，对美学书籍和艺术史写了大量批注和评语，非常认真进行准备，并写出相当可观的篇幅，但由于对文中显露的黑格尔派倾向不满，最终没有完成，也没发表。(《卢卡契文学论文集》一，第 428 页)此间阅读了瑞典美学家卡·威·勃蒂格，十九世纪德国美术史家、《希腊绘画》的作者约·雅·格隆德，及德国艺术和文学史家、《意大利研究》作者卡·弗·冯·卢莫尔的美学著作，并作了摘录。

1842 年 1 月 15 日—2 月 10 日

给《德法年鉴》写《评普鲁士最近的书报检查令》一文，谈到许多精辟的美学见解：强调文艺创作的"精神个体性的形式"；"风格就是人"，"应当用自己的风格去写"；精神产品是世界上最丰富的东西，不能按一种指定的表现方式去写；浪漫主义"总是带有倾向的诗篇"等。(全 1，页 7—9，页 26 等)

1842 年 3 月 5 日

复信卢格谈到，"由于萨克森式的书报检查的突然复活，我的《论基督教艺术》显然是完全不可能出版了"。马克思原计划把这部美学论著作为布鲁诺·鲍威尔轰动一时的《对黑格尔、无神论者和反基督教者的末日的宣言》一书的第二部发表。(弗·梅林：《马克思传》，第46—47 页)

1842 年 3 月 20 日—4 月 27 日

信中说，希望论基督教艺术的文章摆脱夸张、沉重拘谨的文体，代之以更流畅、更透彻的叙述方式，计划 4 月中完成撰稿任务。4 月 27 日又说，文章已"将近完成"，寄出的文章是压缩了的，因为写作过程中它已几乎发展成为一本书。

1842 年 4 月

在《第六届莱茵省议会的辩论(第一篇论文)》中提出：作家不应该为挣钱而写作。诗一旦变成诗人的手段，诗人就不成其为诗人了。对作家来说，作品就是目的本身，必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人生存。认为美没有不变的法则："如果我向一个裁缝定做的是巴

黎式燕尾服，而他却给我送来一件罗马式的长袍，因为他认为这种长袍更符合美的永恒规律，那该怎么办啊!”认为看图画时不应当从只见画面上的斑点不见色彩、只见杂乱交错的线条、不见图画的地方去看。(全1，页87，页61)文中还讲到：“歌德曾经说过：画家要成功地描绘出一种女性美，只能以他至少在一个活人身上曾经爱过的那种美作为典型。”(全1，页41)

1842年6月29日

批判在古希腊罗马宗教和文化问题上的某些唯心论观点，认为在伯利克里时代，哲学、艺术以及修辞学是排斥宗教的，并不与宗教共荣衰。提出“不学无术是一股魔力，因而我们耽心它还会造成更多的悲剧”。(全1，页113—114，页129)

1842年8月初

在《法的历史学派的哲学宣言》中，进一步批判封建浪漫主义反动派，批判十八世纪社会思想中“认为自然状态的人就是诗人”、“原始人的圣书就是诗集”的反动自然主义。(全1，页97—101)

1842年10月左右

评论《莱茵—摩塞尔报》时指出，“用诗句来说明神学的争论”是“愚蠢的想法”，认为这是“对于艺术规律”的“胡说”。(《马克思恩格斯论艺术》卷四，第178页)

1842年10月25日

在《第六届莱茵省议会的辩论(第三篇论文)》中，第一次研究了人们的实际物质利益问题，并谈到作品要形式与内容统一，“如果形式不是内容的形式，那末它就没有任何价值了”。谈到几幅描写省议会的“生活画”，“反映了省议会的真正本质”。(全1，页179，页135)

1842年11月30日

致信卢格，声明：“我认为通过偶尔写写的剧评之类的文章暗自偷运共产主义或社会主义的原理，即一种新的世界观，显然是不适当的，甚至是不道德的”。(《马克思和世界文学》，第56页)

1842年12月11日

在《莱茵报》上写道：“对一个国家制度的描绘并不等同于那个制度。所以，反对这种描绘的论战，并非是反对那个制度本身的论战。”

(同上书，页 48—49)

1843 年 1 月 1 日—20 日

在《摩塞尔记者的辩护》一文中说："谁要是经常亲自听到周围居民因贫困压在头上而发生的粗鲁的呼声，他就容易失去美学家那种善于用最优美最谦恭的方式来表述思想的技巧。"(全 1，页 210)

1843 年 3—8 月

写作《〈黑格尔法哲学批判〉导言》，谈到悲剧、喜剧等美学问题，认为"当旧制度本身还相信而且也应当相信自己的合理性的时候，它的历史是悲剧性的"。"世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧"，"这是为了人类能愉快地和自己的过去诀别"。(选一，页 5)

1843 年 5 月

致卢格信中讲："专制制度拿我们来演的这场喜剧，对它本身说来就象当年悲剧对斯图亚特王朝和波旁王朝一样危险。"(全 1，页 408)

1843 年夏天

在克罗茨纳赫写《黑格尔法哲学批判》一文，其中谈到"古代各族是在幻想中、神话中经历了自己的史前时期"。(全 1，页 458)

1843 年秋

《论犹太人问题》一文中指出：现代社会越来越被"财迷"统治，他们蔑视艺术。(全 1，页 449)

1843 年 10 月

在巴黎，与卢格合作办《德法年鉴》，邀请一些法国知名作家、诗人投稿。

1843 年 12 月底

结识德国著名诗人亨·海涅，并建立友谊。海涅为《德法年鉴》写《给国王路德维希的颂歌》、发表《新诗集》、《时事诗篇》以及《德国——一个冬天的童话》、《西里西亚织工之歌》，大都是在马克思思想的影响下产生的。(弗·梅林：《马克思传》，第 103 页)

1844年上半年

写《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》，从生产劳动的角度涉及了美和美感的本质问题。(全42，页36—37)

1844 年 4—8 月

撰写《经济学哲学手稿》，涉及大量、重要的美学问题。马克思论述了异化与美的关系，美与劳动的关系，美感的形成和发展，人的劳动特征及其本质，"自然的人化"和"人化的自然"问题。人类按照美的规律来造型，以及共产主义时代的美学原则，等等。《手稿》是研究马克思美学思想的极重要的文献。

1844 年 6 月

对织工起义前夕西里西亚纺织工业区流行的革命歌曲《血腥的屠杀》给予高度评价，认为"这是一个勇敢的战斗的呼声"，"无产阶级在这支歌中一下子就毫不含糊地、尖锐地、直截了当地、威风凛凛地厉声宣布，它反对私有制社会"。（全 1，页 483）

1844 年 7 月 31 日

在《评"普鲁士人"的"普鲁士国王和社会改革"一文》中，对魏特林的《和谐与自由的保证》高度评价，认为这是德国工人的史无前例光辉灿烂的处女作，它预言德国的灰姑娘（即无产阶级——编者注）将来必然长成一个大力士。并提出作家不应只注意润饰文体而不去考虑该写的内容，如果"把任何事物都当成作文练习题目来写"，"用这样的形式主义方法看问题"，"就把事物的内容歪曲了，而被歪曲的内容反过来又给形式打上了庸俗的烙印"。（全 1，页 483，页 484）

1844 年 8 月

在给《前进报》撰写的《弗里德里希·威廉四世最近的内阁文体练习解说》里谈到：激情对文体拙劣的信函大有裨益。一位正在恋爱、满怀激情的人给他爱人写的信，绝对成不了优秀文体的范例。但是那种混乱的表达恰恰极其明显而动人地显示那股征服笔者的爱情力量。热情而文字欠缺清晰，文体也紊乱不堪，从而使他的爱人打心坎里感到宠悦，因为迂回曲折、仅能使人大致理解、因而靠不大住的语言、具有一种紧迫感、亲密感、美感和强迫感，把这封信变成感情完全可靠的标志。（《马恩全集补编》德文版第 1 卷，第 438—439 页，参见《马克思和世界文学》第96页

1844 年 8 月 11 日

致信费尔巴哈，其中指出：受尽劳动折磨的工人"纯洁无瑕，心地高尚"（全 27，页 450）

1844 年 8 月底—9 月初

与恩格斯在巴黎会见后，开始着手合写《神圣家族》一书。马克思在撰写的第八章中，对欧仁·苏的长篇小说《巴黎的秘密》以及吹捧者施蒂纳等人进行了尖锐的批判，提出了艺术创作中的现实主义原则，反对人性论和唯心主义艺术观，为唯物主义美学观奠定了基础。

1845年1月12日

给海涅写信，希望明天和他见面，并邀他为《莱茵年鉴》季刊写诗和散文。因马克思要离开巴黎，他信中说："在我要离别的人们中间，同海涅离别对我来说是最难受的。我很想把您一起带走。"（全27，页457）

1845年3月24日

再次邀请海涅为《莱茵年鉴》季刊寄几首诗去，现成的作品也好。（全27，页457）

1845年春

马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中，彻底清算了只从客体的或直观的形式去理解的旧唯物主义，提出要把事物、现实当作人的感性活动，当作实践去理解，发展唯物主义的能动方面。《提纲》对人的思维的客观真理性、人与环境的关系、人的本质、社会生活的本质、哲学的任务等重大问题，都作出了辩证唯物主义的回答，它为马克思的美学思想建立了哲学根据。（选一，页16—19）

在包括《关于费尔巴哈的提纲》那份手稿的最后两页上的一些摘记中，可以发见马克思写有这样的话："自然科学和历史。没有政治、法律、科学等等的历史以及艺术、宗教的历史。"（《马恩全集》德文版，第3卷第539页，参见《马克思和世界文学》，第142页）

1845年5月9日

让德国出版商勒文塔尔给在巴黎的海涅寄去一本《神圣家族》。（全27，页458）

1845年11月—1846年夏天

与恩格斯合著《德意志意识形态》一书，第一次系统地揭示了"经济基础"和"上层建筑"的学说，为美学观进一步提供了理论基础。书上论证了上层建筑、意识形态受经济基础的决定和制约，意识形态和意识形式失去独立性的外观；（全3，页30）探讨了艺术创作才能与社会条件的关系（全3，页459—460）；讨论了共产主义时代个性、个人独创和自由发

展的可能，以及共产主义时代艺术生产的状态（全3，页515—516，页460）；说明了欧洲近代享乐哲学与文学艺术的关系。（全3，页489）

1846年4月5日

致信海涅，抨击白尔尼诽谤海涅的书信集，表示“将在一家德国杂志上写一篇详细的评论”，介绍《亨利布·海涅评路德维希·白尔尼》一书，认为基督教德意志蠢驴们对待这本书的粗暴态度在文学史上任何一个时期都是少见的。（全27，页463）

1846年5月11日

马克思和恩格斯在《反克利盖的通告》中，痛斥“把共产主义变成关于爱的呓语”的立场和观点，指出它背离共产主义，会使人们神经衰弱、意志颓废。（选一，页86—91）

1846年10月

在《社会镜报》上发表书评《伯歇论自杀》，谈到那些被剥夺了受教育机会的阶级的人们当中，在激情的压力下，在深刻领会即将牺牲的全部意义之前，也会诗泉涌流，道出最后几句颇有热情和特色的话。（《马恩全集》德文版第1卷第3分册，第403页，或《马克思和世界文学》第167—168页）

1847年1月—6月15日

写作《哲学的贫困》，阐述历史唯物主义原理，指出研究每个世纪中人们的现实的、世俗的历史时，要把这些人“既当成剧作者又当成剧中人物”（选一，113页）。观念、范畴不是永恒的，“它们是历史的暂时的产物”。（全4，页144）

1847年10月底

详细批判出现于十五—十六世纪德国的“粗俗文学”，认为它平淡无味、废话连篇、大言不惭、夸夸其谈、歇斯底里、假仁假义、庸俗滑稽、忽视本质、语言污浊……，严重地引起“美学上的反感”。（选一，页162—163）

1847年12月下半月

在《雇佣劳动和资本》的讲演中，认为比利时和瑞士的社会情况，“都是大历史画中的两幅悲喜剧式的、漫画式的世俗画”。（全6，页474）

1847年12月26日

马克思等人在布鲁塞尔建立一个德国工人团体，除政治活动外，还举行唱歌、朗诵、演剧等娱乐活动。（全 27，页 495）

1847 年 12 月底

在《工资》一文中指出：资本制度使一切高尚的劳动——脑力劳动、艺术劳动等都变成交易的对象，因此丧失了从前的荣誉。（全 6，页 659—660）

1848 年 1 月下半月

在写完的《共产党宣言》手稿中，提出资本主义使诗人、学者变成雇佣劳动者。并提出，由于生产和消费的世界性特征的出现，各民族的精神产品成了公共的财产，民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的各地方的文学形成了一种世界文学。（选一，页 254—255）

1848 年 5 月 6 日

与维尔特一起到爱北斐特，与这位著名的革命诗人讨论《新莱茵报》的出版问题，请维尔特负责该报的"文艺小品"栏。维尔特的诗起了很突出的革命宣传鼓动作用。

1848 年 6 月 28 日

马克思用诗一般精粹、生动和辉煌的笔调，气势磅礴地描写了法兰西 1848 年元月革命失败的情景，可以说是无产阶级艺术史上最优秀的一篇散文。（选一，页299—300）

1848 年 10 月 3 日以后

建议进步诗人弗莱里格拉特也参加《新莱茵报》的编辑工作。弗莱里格拉特在报上写了许多诗歌。

1848 年 11 月 16 日

认为味吉尔的诗歌蕴藏着无比丰富的人类智慧，"在中世纪，人们想要预见未来，就向味吉尔请教"。（全 6，页 29）

1848 年 11 月 24 日

指出在十八世纪的喜剧中，特别是在法国的喜剧中，总有一个奴仆无时无刻不在挨耳光，在效果最好的几场戏里，甚至被拳打脚踢，好让观众开心。认为喜剧中的奴仆还有一种报复手段——俏皮。（全 6，页52）

1848 年 12 月 2 日左右

马克思由于《新莱茵报》上发表了维尔特的一组匿名小品文《著名的

骑士施纳普汉斯基的生平事迹》而再次被法院传讯。这组小品，揭露了法兰克福地区国民议会及议员的阴谋。

1848 年 12 月 11 日

对普鲁士资产阶级在三月革命后执掌国家政权时的丑恶形象作了生动的描绘。（全 6，页 127）

1849 年 5 月 15—16 日

马克思用塞万提斯的《惩恶扬善故事集》中的一个有趣的故事，辛辣地讽刺了那种将私人利益同社会道德的利益结合起来的无耻行径。（全 6，页 592）

1850 年 1—2 月

在与恩格斯合写的一篇书评中批评道梅尔“逃避威胁他的历史悲剧，求救于所谓自然，即笨拙的农村田园诗歌，宣扬女性崇拜以掩饰他自己对女性的屈从”，搞自然崇拜和女性崇拜。（全 7，页240—241）指出：“如果说以前的阶级，例如骑士阶级的没落能够为悲剧艺术的巨著提供材料，那末小市民阶级当然就只能表现出穷凶极恶的软弱态度和提供一些桑科·判扎式的格言和谚语的集录。”（全 7，页 242）

1850 年 1 月 31 日—2 月

在《国际述评》（一）中讲：“写出一部模拟《伊利亚特》的《老鼠与青蛙之战》（古希腊的喜剧诗——编者注）并不十分困难，但是迄今还没有人甚至敢打算模仿《老鼠与青蛙之战》。”（全 7，页 255）

1850 年 3—4 月

马克思、恩格斯评论英国作家卡莱尔的文学功绩和特点，指出资产阶级的“天才人物”已经趋于没落，和历史斗争的尖锐化相抵触的文学天才也没落了。（全 7，页 300—301）

在另一篇书评中，主张现实主义创作方法，强调艺术作品的真实性，指出要“用伦勃朗的强烈色彩”栩栩如生地描写人物。“在这些形象被夸张了的拉斐尔式的画象中，一切绘画的真实性都消失了。”（全 7，页 313）

1851 年 2 月 23 日

马克思指出，路·勃朗写历史著作就象亚·大仲马写他的小品文一样，总是缺乏对材料的深入研究，虽有某种新鲜感，但全都是软弱无力

的。(全27，页214)

1851年5月16日

抨击平庸的柏林文学家梅因"在伦敦这里把他十年前为庸俗的柏林文学报纸胡乱写的关于艺术的瞎说八道加以复制"。(全27；页276)

1851年5月28日

谈到诗人弗莱里格拉特来《新莱茵报》时，拒绝了博爱主义、唯美主义、世界主义等小集团的拉拢，表示只和"马克思博士及其最亲密的朋友"来往。(全27，页288)

1851年12月19日—1852年3月25日

写作《路易·波拿巴的雾月十八日》。全书充满从著名作品中信手拈来的引文和回忆片断。书中谈到：黑格尔在某个地方说过，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次。他忘记补充一点：第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。(选一，页603)"十九世纪的社会革命不能从过去，而只能从未来汲取自己的诗情。"(选一，页606)"在不同的所有制形式上，在生存的社会条件上，耸立着由各种不同情感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。"(选一，页629)

1851年12月27日

给弗莱里格拉特去信，要他"写一道献给新世界的新年之歌"。认为诗人把自己私生活中所"特有的幽默变成艺术形式"，"采用这种体裁也会获得成功"。(全27，页619—620)

1852年1月1日

写信告诉魏德迈，昨天百般敦促弗莱里格拉特，要他以金克尔为"革命"乞款一事为题写诗寄给你。

1852年1月16日

弗莱里格拉特应邀写的诗写好了，题为《致约瑟夫·魏德迈》(诗笺一)。马克思在寄给魏德迈时嘱咐道：(1)要精心把诗印好，诗节之间应有适当的间隔，总之，不要吝惜版面。如果间隔小，挤在一起，诗就要受很大影响。(2)写封亲切的信给弗莱里格拉特。别舍不得用恭维话，因为所有的诗人甚至最优秀的诗人多多少少都是喜欢别人奉承的，要给他们说好话，使他们赋诗吟唱。诗人总是需要赞扬和崇拜的，这是他们的天性。马克思对弗莱里格拉特的人格和才能也加赞扬。(全28，页

473—474）

1852 年 1 月 25 日

马克思凭记忆向斐迪南·沃尔弗朗诵弗莱里格拉特《致约瑟夫·魏德迈》（诗笺一）中的几个片断，使沃尔弗“达到他所特有的那种狂喜的状态”。（全 28，页483—484）

1852 年 1 月 26 日

认为弗莱里格拉特写的《致约瑟夫·魏德迈》（诗笺二）“一节诗写得非常好”，巧妙地表达了问题的实质。但认为这节诗也有缺点，“它将损害整首诗的效果”，接着具体分析了原因。（全 28，页 483—484）

1852 年 3 月 5 日

致信魏德迈，指出他驳斥海因岑的文章“写得很好”，“既泼辣又细腻，这种巧妙的结合称得上是名副其实的论战”。（全 28，页504）

1852 年 3 月 30 日

抨击伪善的费里克斯·皮阿这个艺术人把十二月事件写成一出传奇剧。指出由此看出官方大人物堕落得厉害。（全 28，页 42）

1852 年 4 月 30 日

写信给恩格斯，打算共同写几篇关于德国小资产阶级流亡者活动家们的“人物素描”。

1852 年 4 月 5 日

在伦敦认识了既是军官、又是画家的赛雷尔梅伊上校，该人给自己书画插图画稿，由法国第一流画家润色绘成。（全 28，页 46）

1852 年 5—6 月

与恩格斯写作《流亡中的大人物》，文中引用一系列文学作品，对金克尔及其周围的人物，作了极为生动的描绘和辛辣的嘲讽。其中谈到：黑格尔在《美学》中用批判的方式，而海涅在《浪漫主义学派》中用文学的方式给浪漫主义精神送了终。（全 8，页 307）“人道主义”是一个空洞的词，“德国的一切糊涂虫”，“都是用这种词句来掩盖他们的狼狈相的”（全 8，页 312）。“当想象直接变成说谎，夸张直接变成庸俗的时候，他便没有力量使丑的一面不在实际上暴露出来”。（全8，页 352）

1852 年 7、8 月—1853 年 3 月

马克思在英国博物馆图书馆做研究工作，阅读了大量有关文化史方

面的著作，并作了摘录。

1852 年 8 月 19 日

与恩格斯通信，谈到施莫尔策这位天生的画家，画了一批很不错的讽刺画，把金克尔画成李尔王，把维利希画成小丑，等等。(全 28，页112)

1852 年 12 月 7 日

揭露金克尔到两个工业城市作现代诗讲学，像一个僧侣、唯美的、自由主义的帮闲。“他在美学方面的功绩”，完全是吹牛皮。(全 28，页 566—567)

1853 年 2 月 22 日

不喜欢专靠“灵感”而不付出艰辛努力写作的作品，讲“有谁听说过，伟大的即兴作者同时也是伟大的诗人呢”？诗歌“不能按照命令制造出来”。(全 8，页 601)

1853 年 4 月 17 日

揭露金克尔向资产者讨好谄媚，对在伦敦公众重复他关于中世纪基督教艺术的老一套讲学，“只希望能混到伦敦大学当美学教授”。(全 28，页 593)

1853 年 6 月 2 日

发现自己喜欢法国医生、旅行家和作家弗朗斯瓦·贝尔尼埃写的游记那种“出色”、“明确”、“令人信服”的描述风格。(全 28，页 255)

1853 年 6 月 10 日

认为无论古老世界崩溃的情景对我们个人的感情是怎样难受，但从历史观点来看，我们有权同歌德一起高唱：“既然痛苦是快乐的源泉，那又何必因痛苦而伤心？”(选二，页 68)

1853 年 7 月 29 日

以陈列在纽约水晶宫的哈森克莱维尔先生的绘画为例，说“作家只能加以剖析的东西，杰出的艺术家以丰富的戏剧性和生命力再现出来了”。(全 9，页 263)

1853 年 10 月

在《帕麦斯顿勋爵》第一篇的开头部分，从七个侧面活灵活现地刻画和剖析了帕麦斯顿这个爱尔兰地主、英国大资产阶级政治代表人物的丑恶嘴脸，是人物形象描写的典范。(全 9，页 389—393)

1853 年约 11 月间

写信给在美国的德纳，询问能否在美国发表关于德国哲学史的文章。12 月底，德纳答复，要求这类文章不得包括任何有损美国人的宗教情感的内容才能在一家美国杂志上发表。撰写此方面文章的打算未能实现。

19 世纪 50 年代

由于定居伦敦，英国文学在马克思的文学爱好中上升到第一位。“他特别热爱莎士比亚，曾经专门研究过他的著作，连莎士比亚剧中最不惹人注意的人物他都很熟悉。马克思一家对伟大的英国戏剧家有一种真诚的敬仰”。（《回忆马克思恩格斯》人民出版社 1973 年版，第 4—5 页）

1854 年 4 月 4 日

马克思认为，以莎士比亚为代表的英国悲剧的特点之一就是崇高和卑鄙、恐怖和滑稽、豪迈和诙谐离奇古怪地混合在一起。（全 10，页 188）

1854 年 4 月底—5 月

拚命读西班牙文的《唐·吉诃德》，同时还用西班牙文读沙多勃利昂（或译夏多布里昂——编者注）的《阿塔拉》和《勒奈》等。（全 28，页 355）

1854 年 6 月 2 日

翻译了俄国诗人的一个寓言故事：《山鹰、叭喇狗、公鸡和兔子》，用来揭露俄国沙皇的高傲和嚣张。（全 10，页 279—280）

1854 年 8 月 1 日

在《英国资产阶级》一文中称赞现代英国的一批杰出的小说家（指狄更斯、萨克雷、白朗特女士和斯克耳夫人——编者注），他们在自己卓越的、描写生动的书籍中向世界揭示的政治和社会真理，比起一切职业政客、政论家和道德家加在一起所揭示的还要多。（全 10，页 686）

1854 年 8 月 4 日

在《埃斯帕特罗》一文中写道：“一个民族的想象力愈大”，“他们用体现革命的人物来对抗体现专制的人物的愿望就愈强烈”。（全 10，页 405）

1854 年 8—11 月

认为瑞士经济学家西斯蒙第著的《南欧文学》一书的毛病是：过分夸张的辞藻，过分的做作和吹嘘，夸夸其谈。（全 10，页 470）

1854 年 9 月 2 日

在研究西班牙时，及时着手研究《唐·吉诃德》。（全 28，页 388）

1854 年 10 月 26 日

指出沙多勃利昂矫揉造作文风的特点是：把十八世纪贵族阶级的怀疑主义和伏尔泰主义同十九世纪贵族阶级的感伤主义和浪漫主义结合在一起。（全 28，页 401）

1855 年 6 月 22 日

描写了当时伦敦一剧场，在演出休息期间，剧院经理根据一则电讯导演的"即兴作品"：谎报联军占领了塞瓦斯托波尔，致使全场观众一片狂热。语言绘声绘色，生动无比。（全 11，页 353）

认为对艺术典型形象的随意修改会破坏它的美学价值，例如有人对莎士比亚笔下的哈姆雷特进行加工，"经过这种加工，不仅使丹麦王子的忧郁心情大为减弱，而且把丹麦王子这个人都弄得看不到了"。（全11，页 358）

1855 年 7 月 25 日

指出了一个理想的演讲者应具备的思想、语言和风格上的特点。（全 11，页 432—433）

1855 年 11 月上半月

会见了从欧洲大陆旅行归来的无产阶级诗人维尔特。

1856 年 2 月 12 日

皮佩尔给马克思演奏了一点理查·瓦格纳的"未来的音乐"，马克思认为"这是一种可怕的东西，能够造成对'未来'及其诗歌和音乐的恐惧"。（全 29，页 11）

1856 年 2 月底—3 月上半月

阅读了大量研究斯拉夫民族历史方面的书籍，对斯拉夫人的文化史以及古代俄罗斯的文化感到兴趣。

1856 年 3 月 5 日

在信中向恩格斯介绍他阅读斯拉夫语作家作品的详细情况，其中谈

到《伊戈尔远征记》“全诗具有英雄主义和基督教的性质”。（全 29，页 23）

1856 年 4 月 10 日

海涅死后，有人在报上写文章贬低海涅，认为“海涅不是诗人”。马克思维护海涅，指出这是在报上“向他的坟墓撒了一泡尿”。（全 29，页 39）

1856 年 6 月 21 日

从德国写信给妻子燕妮，用文学语言倾吐了自己忠于爱情的心声。并说：“事实上，我甚至能写下诗篇并把奥维狄乌斯的《哀歌》重新以韵文写成德文的《哀书》”。（全 29，页 516）

1856 年 8 月 1 日

批评西蒙写的两卷流亡者哀史（即《流亡记事》——编者注）：“拖泥带水的胡说八道，每个字都是乏味的不成熟的劣笔”，纨袴子弟的怯懦、不知天高地厚的装腔作势，“又臭又长”。马克思表示：“我宁愿喝肥皂水，或同伟大的琐罗亚斯德痛饮热牛尿结义，也不愿读这部劣作”。（全 29，页 65）

1856 年 9 月 22 日

知道德国无产阶级著名诗人维尔特于 7 月 30 日在哈瓦那去世的消息，很震惊，马克思与恩格斯商议在允许“做得更好、更多以前”，“发表一篇悼词”的事情。（全 29，页 69）

1856 年 9 月 26 日

写信给恩格斯，讲“除了这些军事文章之外，我还应当写点关于海涅的东西”。（全 29，页 72）

1856 年 10 月 16 日

批评梅洛斯拉夫斯基的《欧洲均势中的波兰民族》一书，“有许多低劣的小聪明”，文体“华而不实”。（全 29，页 76）

1857 年 2 月 16 日

嘱咐恩格斯要注意维尔特日记和遗著出版的事情，不要被人删节和篡改，防止某些笑里藏刀的奸商。（全 29，页 99）

1857 年 4 月 23 日

弗莱里格拉特当了伦敦一家银行的经理，马克思说，“他的诗人的

荣誉与汇率之间的冲突也使他苦恼”。(全29，页125)

1857年5月底—6月

为《美国新百科全书》撰写关于美学的条目，研究了弗·费舍、埃·弥勒等人的美学著作和一部著名德文百科全书的美学部分，作了笔记，考察了康德的《判断力批判》。马克思抄录了弗·费舍《美学》中引证席勒的一个地方：“美既是客观事物，又是主观境界。它既是形式——当我们判断它的时候，又是生活——当我们感觉它的时候。它既是我们存在的状态，又是我们的创造。”(《马克思和世界文学》第354页)

1857年7月28日

指出英国托利党头目、作家迪斯累里过去甚至能把陈词滥调变得讽刺诗那样锋利，而今他竟能把讽刺诗埋葬在枯燥无聊的严肃的俗套下面。并讲，不应该忘记伏尔泰的一个警告：“除了乏味的体裁之外，其余的一切体裁都是好的。”(全12，页263)

1857年8月底—9月中

撰写《〈政治经济学批判〉导言》，涉及了许多重要的美学原理和美学问题：关于艺术生产与艺术消费的关系；“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”；理论研究“从抽象上升到具体的方法”；关于人类理论的、艺术的、宗教的、实践—精神的掌握世界的方式；以及“物质生产的发展同艺术生产的不平衡关系”、艺术的“永久魅力”等等。《导言》是一篇十分重要的美学文献。

1857年9月4日

认为“要是在悲剧的激情后面没有明显地露出喜剧的把戏，所有这一切可能显得只是很愚蠢罢了”。(全12，页311)

1857年9月22日

撰写《勃鲁姆》一文，介绍这位席勒协会和德国文学家联合会创始人和领导者之一的生平、文学事绩和作品特点。(全14，页116—118)

1857—1858年

指出“颜色和大理石的物质特性不是在绘画和雕刻领域之外”。(《马克思恩格斯论艺术》卷一，第113页)

1858年1月7日

评论皮佩尔的两幅照片，一幅是“思想上道德上堕落的极其丑恶的

形象”，一幅是“妄自尊大的心理的觉醒和它对极端堕落的胜利”的形象。前者是真相，后者是“外表”。马克思描写得很细致。(全29，页246)

1858年1月上半月

重读黑格尔的《逻辑学》，在给恩格斯的信中表示，如果有时间，他很愿意用两三个印张把黑格尔所发现、但同时又加以神秘化的方法中所存在的合理的东西阐述一番，使一般人都能够理解。

1858年3月2日

斥责剧作家皮阿等人“可怜的作品”，“没有风格，没有思想，甚至也不是法语”，完全是“在模仿圣马丁门的妓女卖弄风骚”。(全29，页279)

1858年3月30日

指出马志尼创立的那个意大利文学派别特点是：假装热情、一味夸大、冗长噜嗦、故弄玄虚。(全12，页450)

1858年4月29日

研读了俄国作家赫尔岑的著作，指出赫尔岑发现“‘自由’已从巴黎转移到莫斯科去了”。(全29，页313)

1858年8月13日

与恩格斯的通信中，提到《泰晤士报》对格莱斯顿的《荷马与荷马时代的研究》一书的批评，并指出该书的弱点。(全29，页339)

1858年8月—1859年1月

马克思在《政治经济学批判》一书中谈论到金银天然材料的审美属性，指出“它们的美学属性使它们成为满足奢侈、装饰、华丽、炫耀等需要的天然材料，总之，成为剩余和财富的积极形式。它们可以说表现为从地下世界发掘出来的天然的光芒”，同时指出“色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式”(全13，页144—145)。书中还引了贺雷西的一首讽刺诗，说明他不懂货币贮藏的哲学。(全13，页123)读过普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》这首长篇叙事诗，提出作者认为“他的作品的主人公的父亲怎样也不懂得商品就是货币”。(全13，页167—168注②)

1858年8月31日—9月3日

在《鸦片贸易史》一文中指出，英国对中国的侵略和鸦片输入，由于中国被强力排斥于世界联系体系之外，孤立无依，“因此竭力以天朝

尽善尽美的幻想来欺骗自己”，这样一个帝国终于要在这样一场殊死决斗中死去。“在这场决斗中，陈腐世界的代表是激于道义原则，而最现代的社会的代表却是为了获得贱买贵卖的特权——这的确是一种悲剧，甚至诗人的幻想也永远不敢创造出这种离奇的悲剧题材”。（选二，页25—26）

1858年9月21日

马克思说，“有时为了推敲几个句子，仍然一坐就是几个小时”。（全29，页341）

1858年11月12日

抱怨因肝病影响，使自己的文体出现“低沉的呆板的笔调”。（全29页546）

1858年11月24日

阿·卢格为纪念席勒诞生一百周年写了一些文章，认为“莎士比亚不是戏剧诗人”，因为“他没有任何哲学体系”，而席勒由于他是康德的信徒，才是真正的“戏剧诗人”。马克思严厉痛斥这种论调。（全29，页356）

1858年12月11日

认为弗莱里格拉特曾是在各种“悲痛”事件中“都未能用自己的七弦琴弹出一个哀伤音符”的昂扬乐观的诗人。（全29，页359—360）

1859年1月6日*左右*

写信给弗莱里格拉特，希望他不要参加小资产阶级民主主义者金克尔办的《海尔曼》周报，因为该周报的方针是和无产阶级运动格格不入的。并写信给恩格斯，让他也来做弗莱里格拉特的工作。

1859年1月25日

斥责伪装高尚的《小金虫》杂志庸俗肉麻、阿谀奉承、文笔也非常糟糕，完全迎合庸人和小市民的口味。（全29，页548—549）

1859年1月

在《〈政治经济学批判〉序言》中，对唯物史观作了经典性的表述。指出随着经济基础的变更，文学艺术等上层建筑也或迟或快地发生变革。（选二，页82—83）

1859年2月1日

揭露诗人金克尔在小资产阶级流亡者中抬高自己声望的丑剧，谴责他们办的《海尔曼》周刊是“在庸人中间的广告”，“从来还没有过比它更无聊的刊物”。（全29，页551—552）

1859年2月15日

不满意弗莱里格拉特对恩格斯信中善意批评的辩解，如认为“如果说他的诗没有从政治上考虑问题，那是因为他是‘诗人’”。（全29，页380）

1859年4月19日

写信给拉萨尔，对他的历史剧《弗朗茨·冯·济金根》提出批评。信中提出许多重要的美学原则：主张“莎士比亚化”，不赞成“席勒式”地把个人变成时代精神的单纯的传声筒；强调要正确地理解悲剧人物和悲剧冲突；提出应重视农民和城市革命分子在作品中的积极作用；主张要有突出的人物性格描写，不能让人物太抽象，等等。这封信是认识马克思现实主义美学观的重要文件。（全29，页571—575）

1859年6—7月

金克尔建议陪马克思去参观有许多艺术作品的“特拉法加广场的科学院展览会”。金克尔“最感兴趣的是前拉斐尔派”，并在自己的“印刷所”展出了几幅前拉斐尔派的文字绘画。这个流派的作品，专门模仿拉斐尔以前的早期文艺复兴时代的那些艺术家，以虔信宗教和充满神秘主义的中世纪来对抗资本主义制度的丑恶现实，脱离当前现实，导致画家走向象征主义和风格模拟主义。（全13，注412）马克思看到金克尔“印刷所”展出的作品后说：“我们同前拉斐尔派画家相反，我们像从前一样坚持一句古代明智的格言：‘涂抹并不是绘画’。”（全13，页694—695）

1859年8月1日

告诉恩格斯，《人民报》上“海尔维格的臭诗是未经我的同意刊登出来的”。（全29，页449）

1859年8月13日左右

接到德纳要他为《美国新百科全书》撰写关于黑格尔这个条目的建议，但提出条件，必须写得“绝对公正”，不要对黑格尔的观点进行批判。马克思没有接受这个建议。

1859年11月23日

致信弗莱里格拉特，肯定他在《新莱茵报》时期的诗歌创作成绩，揭露无赖文人贝塔、金克尔等人，实际上批评弗莱里格拉特同无耻文人贝塔为伍。（全 29，页 618）

1860 年 2 月— 11 月

完成《福格特先生》一书。弗·梅林曾指出：这部著作可以给予喜好文学的读者以极大的享受。（《马克思传》，第 373 页）马克思"为了艺术的目的而大量地征引了欧洲的一切文学作品"。（同上，第 622 页）据统计，书中提及的文艺家有 49 人之多，文艺作品有 56 种，引证和论述的次数达 114 次之多。

1860 年 3 月 3 日

指出厄内斯特·琼斯，是英国宪章派"公认的诗人"。（全 30，页 507）

1860 年 12 月 26 日

批评诗人弗莱里格拉特"比其他任何人都更懂得自己的私利，对他来说商业利益（这里自然也包括诗人的荣誉）高于一切"。（全 30，页 135）

1861 年 2 月 14 日

向恩格斯转述妻子燕妮的意见：金克尔夫人莫克尔的《汉斯·伊贝勒斯》一书很拙劣，并证明她是失恋而跳楼自杀的，无耻的金克尔又拿莫克尔的自由去赚钱。（全 30，页 156－157）

1861 年 2 月 27 日

一段时间家事繁忙，晚上为了休息读阿庇安关于罗马内战的希腊文原文，认为"他笔下的斯巴达克是整个古代史中最辉煌的人物"，"一位伟大的统帅，高尚的品格，古代无产阶级的真正代表"。（全 30，页 159）

1861 年 3 月 24 日

马克思于柏林给表妹南尼达·菲力浦斯的信中讲，星期二晚上，拉萨尔和哈茨费尔特伯爵夫人领他去柏林剧院看一出喜剧（即《新闻界人》——编者注），剧中充满普鲁士的自我吹嘘，"是很令人讨厌的东西"。星期三晚上，他们又要他去歌剧院看芭蕾舞演出，剧演了整整一个晚上，"演员不讲一句话，一切通过面部表情来表现，真是枯燥得要命"。

但布景很出色，“一切都仿造得像照相一样真实”。(全30，页585) 信里还通过细节描绘，隐显结合，入木三分地刻划了哈茨费尔特伯爵夫人这个“老淫妇”的外貌和内在本质。(全30，页584—585)

1861 年 7 月 22 日

在给拉萨尔的信中说到，“被曲解了的形式正好是普遍的形式，并且在社会的一定发展阶段上是适于普遍应用的形式”。马克思举例说，“毫无疑问，路易十四时期的法国剧作家从理论上构想的那种三一律，是建立在对希腊戏剧（及其解释者亚里士多德）的曲解上的”，“他们正是依照他们自己艺术的需要来理解希腊人的”。(全30，页608)

1861 年 8 月—1863 年 7 月

致力于经济学巨著的写作，研究成果和手稿构成其二十三本巨大手稿。这其中，涉及了不少美学问题。在《政治经济学批判大纲》(草稿)中指出，在古代，毕竟还是把人看作生产的目的；现代世界总是把生产看成人的目的，又把财富看成生产的目的。由于资本主义把人弄成彻底空虚、麻木不仁，因此，那幼稚的古代世界看起来便象是一个格外崇高的世界。另一方面，古代世界也确是人们寻求一切完善形象、形态和圆满境界的所在。(《政治经济学批判大纲》(草稿) 中译本，人民出版社，1963 年版，第 3 分册，第 104—105 页) 指出：在资本主义时代，劳动越来越失去它的一切的艺术性质。(同上，第 2 分册，第 70 页)

马克思此间考察了资本主义制度下生产劳动与非生产劳动的区别，认为“在精神生产中，表现为生产劳动的是另一种劳动”。要研究精神生产和物质生产之间的联系，必须把物质生产当作一定历史的形式来考察。例如，与资本主义生产方式相适应的精神生产，就和与中世纪生产方式相适应的精神生产不同。(全26，I 册，页295—296)

1862 年 1 月—2 月

在撰写《剩余价值理论》中，探讨了物质生产与非物质生产的关系，研究了艺术家变成生产劳动者的条件，艺术生产及艺术产品的特征，考察了商品制度下艺术家的地位和状态。

1862 年 4 月 28 日

马克思说：“我还有这样一个特点：要是隔一个月重看自己所写的

一些东西，就会感到不满意，于是又得全部改写。”（全 30，页 617）

1862 年 10 月 7 日

指出“黑格尔曾经说过，实际上，喜剧高于悲剧，理性的幽默高于理性的激情”。（全 15，页 587）

1863 年 5 月 29 日

谴责拉萨尔要别人写诗歌颂自己，并且引证了一首吹捧拉萨尔的诗，认为“这件东西臭虫都嫌臭”。（全 30，页 347—348）

1864 年 1 月 20 日

认为法国语文学家、基督教史家厄内斯特·勒南的《耶稣传》，“在某些方面，这简直是一部充满了泛神论的神秘主义幻想的长篇小说”。（全30，页 381）

1865 年 1 月 24 日

指出蒲鲁东在“艺术观点上”“也不懂得真正科学的辩证法”，同样“陷入了诡辩的泥坑”。（选二，页 147—148）

1865 年 3 月 15 日

指出恩格斯把一首古代丹麦农民歌曲（即《提德曼老爷》——编者注）的译文寄给施韦泽，是想通过这首歌曲的解释来暗示《社会民主党人报》的读者，必须同顽固不化的容克地主作斗争。（全 16，页 97）

1865 年 4 月 1 日

马克思在回答女儿的《自白》中说，喜爱的优点：一般人是纯朴，男人是刚强，女人是柔弱。对幸福的理解是斗争；喜爱的诗人是埃斯库罗斯、莎士比亚、歌德；喜欢的散文家是狄德罗；喜爱的花是瑞金香，等等。（全 31，页 588—589）

1865 年 7 月 31 日

马克思致信恩格斯：不论我的著作（指《资本论》——编者注）有什么缺点，它们却有一个长处，即它们是一个艺术的整体，“在它们没有完整地摆在我面前时，不拿去付印”。（全 31，页 135）

1865 年 8 月 5 日

询问恩格斯对济贝尔的爱国主义的、自由主义的诗歌创作的看法，认为济贝尔“这些废话似乎都是在大醉之后晕头转向的情况下写出来的。这纯粹是无稽之谈”。（全 31，页 138）

19世纪约60年代中

马克思有一次答应给他的女儿们写一个以公元前163—133年的古罗马护民官格拉古的历史为题材的剧本。格拉古当时提出维护农民利益的土地法案，遭到贵族激烈反对，后被杀害。马克思的计划未能实现。(《回忆马克思恩格斯》1973年版，第14页)

1866年—1867年

马克思在写作《资本论》第一卷中，大量引证和论述到文艺家和文艺作品，谈到的作家有荷马、伊索、塞万提斯、莎士比亚、伏尔泰、味吉尔、歌德、席勒、笛福、巴尔扎克、海涅、狄更斯、狄德罗、阿吉罗斯卡、布瓦洛等人。全书就语言的气势和生动讲，可以和世界文学史上最优秀的大师媲美。

《资本论》第一卷揭示了许多重要的美学原理：第五章论述人类劳动过程，总结了人类劳动的特点，指出“劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着”。“最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了”。(全23，页201—202)马克思认为莎士比亚《无事烦恼》第三幕第三场中道勃雷教导巡丁西可尔的话——“一个人长得漂亮是环境造成的，会写字念书才是天生的本领”，事实刚好相反。(全23，页101)巴尔扎克是“以对现实关系具有深刻理解而著名的”，他“曾对各色各样的贪婪作了透彻的研究”(全25，页47；全23，页646)。指出“除直接的贮藏形式以外，还有一种美的贮藏形式，即占有金银制的商品”(全23，页154)，等等。马克思考察“资本”“商品”的方法也对美学研究具有方法论的意义。

1867年2月25日

建议恩格斯读一读巴尔扎克的《不出名的杰作》和《言归于好的麦尔摩特》，认为“这两本小杰作充满了值得玩味的讽刺”。(全31，页280)

1867年7月20日

表示“我是不读德国那些浅薄的肮脏东西的”。(全31，页555)

1867年7月25日

在《〈资本论〉第一卷第一版序言》中讲：“我决不用玫瑰色描绘资本

家和地主的面貌"。（选二，页 207—208）

1867 年 10 月 11 日

批评德国政治家西·波克罕，"他象野人一样，以为用种种惹人注目的色彩把自己的脸刺上花纹就美化了自己的脸"。（全 31，页 561）

1868 年 1 月 8 日

认为：职业诗，只不过是给最干瘪的散文式的词句戴上假面具。（全 32，页 10）

1868 年 12 月 12 日

在致恩格斯信中指出："当我们真正观察和思考的时候，我们永远也不能脱离唯物主义。"（全 32，页 213）

1868 年 12 月 22 日

从伦敦给在巴黎的女儿劳拉·拉法格寄去一本德国浪漫诗人弗·吕凯特的诗集和德国新教神学家托路克·弗里德里希的《东方神秘主义集锦》，认为后者是一本"的确非常好的书"。（《马列著作编译资料》第 15 辑，第 109 页）

1869 年 4 月 15 日

在家里偶然发现两本《拉摩的侄子》，特寄一本给恩格斯，并介绍黑格尔等人对该书的评述。马克思在 1865 年的《自白》中说到狄德罗是他最热爱的散文家。这时又称这本书是"无与伦比的作品"，读来会得到"新的享受"。（全 32，页 283—284）

1869 年 7 月 17 日

马克思说，"家庭生活诗人弗莱里格拉特"的诗《强盗的葬礼》和《海盗的情诗》，"使我很开心"。（全 32，页 320）

1869 年 8 月 13 日

问恩格斯，他的表弟济贝尔能不能为《人民报》"写些短诗"，"但是不要感伤的"。为了嘲弄弗莱里格拉特，马克思说"无论如何应该找一个诗人，哪怕我们必须自己替他写诗"。（全 29，页 456）

19 世纪约 60 年代后期

据拉法格回忆，马克思"非常推崇巴尔扎克，曾经计划在一完成自己的政治经济学著作之后，就要写一篇关于巴尔扎克的最大著作《人间喜剧》的文章"。（《回忆马克思恩格斯》，人民出版社 1973 年版，第 6

页）

马克思和拉法格的一次谈话中，还发表了对巴尔扎克这样的看法："巴尔扎克不仅是他时代的社会历史家，而且也是一位预言式的人物塑造者，他笔下的人物在路易·菲利普时代还处在胚胎状态，他去世后，这些人物在拿破仑第三时代才得到完全的发展。"（《卢卡契文学论文集》（一），第292页）

1869年10月11日

在德国路德维希·库格曼家中作客时说到：屠格涅夫非常真实地描写了俄国人民的特性和他们那种斯拉夫民族的沉毅的感情；认为对于自然的描写未必有哪一位作家能超过莱蒙托夫。（《忆马克思恩格斯》，第322页）

1869年10月底

了解了尼·加·车尔尼雪夫斯基的经济学著作。

1869年11月—1870年1月9日

阅读赫尔岑的《监狱与流放》一书。

1870年5月初

花了四个半先令从拍卖中买到一套十四卷本的英国作家绥夫特文集。（全32，页490）

1870年5月10日

认为库格曼寄给他作为生日礼物的两条壁毯，取材于希腊神话的画面，"有路易十四时代的恶劣风格"。（全32，页489）

1870年8月30日

批评弗莱里格拉特的一首"费了很大力气才逼出来的诗"中有不少陈词滥调。马克思引用莎士比亚《亨利四世前篇》第三幕第一场的两句话说："我宁可当只小猫咪咪叫，也不愿做个卖唱者弹老调！"（全33，页50）

1870年9月2日

报怨"歌颂天伦之乐的诗人弗莱里格拉特"，他"甚至象目前这样的历史性灾难也只是成为他讴歌自己后裔（指儿子——编者注）的口实"。（全33，页52）

1870年11月11日

批评诗人弗莱里格拉特，由于同意为自己回国募捐这样象行乞一样不体面的举动，已经“成了民族自由主义庸人们的思想的主宰者”。（全33，页165）

1870年—1880年初

在撰写《编年史稿》中探讨了中世纪法国南部普罗温斯文学中的宗教世界观和世俗世界观的斗争，指出僧侣们“用圣经的诗来抵抗世俗的诗人的诗”。文中还涉及了对但丁、佩脱拉克、薄迦丘等人的看法。（《马克思恩格斯论艺术》卷二，第101、111、114—115、117页）

1871年1月21日

在致迈耶尔的信中，批评弗莱里格拉特接受德国庸人送他的募捐六万塔勒后，不得不以“你呀，骄傲的姑娘日耳曼尼亚”之类的梯尔泰（歌颂斯巴达人战功的古希腊诗人——编者注）式赞美诗来加以报答。（全33，页177）信中还指出：有识之士往往通过无形的纽带同人民的机体联系在一起。（同上，页178）

1871年11月9日

读了一些杜勃罗留波夫的著作，表示“他作为一个作家，我是把他跟莱辛和狄德罗同样看待的”。（全33，页318）

1871年11月24—25日

指出连载在《谁来了！》杂志上的阿列克西斯·贝讷维耳的《人间秽行》是“不道德的长篇小说”。（全33，页348）

1872年1月27日左右

在《致〈东邮报〉编辑》的信中谈到，深刻体会到但丁在《神曲》中讲过的一段话的正确性。（全17，页524）

1872年8月2日

马克思通过贝克尔请国际工人协会俄国支部寄给他一本刚刚在日内瓦出版的《尼·加·车尔尼雪夫斯基全集》第四卷。

1872年8月15日—12月12日间

马克思阅读丹尼尔逊寄来的车尔尼雪夫斯基的稿子《没有收信人的信》，仔细做了提要、摘录。

1872年12月12日

“想就车尔尼雪夫斯基的生平、个性等写些东西发表，以期在西方

引起对他的同情”，为此，要丹尼尔逊给他寄些材料。（全33，页549）

1873年1月18日

很重视车尔尼雪夫斯基学术上的贡献，说对他的“很多著作”都知道。（全33，页560）

1873年1月24日

撰写《〈资本论〉第一卷第二版跋》，说到《资本论》考察规律的辩证方法，说到叙述方法与研究方法的区别，说到与黑格尔辩证方法的截然不同，以及革命辩证法的本质。该跋的思想适用于马克思考察艺术规律的方法论。

1873年2月

阅读丹尼尔逊从俄国寄来的萨尔梯柯夫一谢德林的讽刺作品《外省人旅京记》和《塔什干的老爷们》。

1873年4—7月

马克思和恩格斯一道指出，正在西伯利亚流放的车尔尼雪夫斯基是俄国当时正在日益壮大的社会主义思潮运动的“思想鼓舞者”，是在俄国吸引青年学生参加社会主义运动方面贡献最大的人。（全18，页440，449）

1873年11月30日

致恩格斯信中批评法国浪漫派作家夏多勃利昂：“这个作家我一向是讨厌的。如果说这个人在法国这样有名，那只是因为他在各方面都是法国式虚荣的最典型的化身，这种虚荣不是穿着十八世纪轻佻的服装，而是换上了浪漫的外衣，用新创辞藻来加以炫耀；虚伪的深奥，拜占庭式的夸张，感情的卖弄，色彩的变幻，文字的雕琢，矫揉造作，妄自尊大，总之，无论在形式上或在内容上，都是前所未有的谎言的大杂烩”。（全33，页102）

1873年12月11日

马克思在回信中赞同恩格斯的观点，认为莎士比亚是真正伟大的诗人，单是《温莎的风流娘儿们》的第一幕，就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性。罗·贝奈狄克斯攻击“莎士比亚狂热病”的书毫无价值、臭气熏天，根本不懂莎士比亚的艺术。（全33，页108、109）

1874 年 4 月 20—24 日

指出轻佻的巴黎人在狄德罗时代把从意大利传来的、在意大利向来与《神曲》一起演奏的那种音乐，叫作圣乐。（全 33，页 628—629）

1874 年底

阅读车尔尼雪夫斯基的著作《卡芬雅克》，重新研究车尔尼雪夫斯基的《没有收信人的信》。

1874 年底—1875 年初

阅读巴枯宁的《国家制度和无政府状态》一书，作摘要时加了许多批语，其中谈到“精神方面的生产力”问题，并把“语言、文学和技术能力”等包括在精神方面的生产力当中。（全 18，页 682）

1875 年 8 月 19 日

马克思携幼女爱琳娜赴卡尔斯巴德治病，途中于下午五时许到达纽伦堡，见到许多人从四面八方涌到这里，要去拜罗伊特观看音乐家瓦格纳的《尼贝龙根的戒指》这出庸俗歌剧的演出。（全 34，页 24）

批判反动政客拉斯克尔出版的匿名的半小说体裁的《一个男子心灵上的感受》是肉麻得令人可怕的作品。（全34，页 26）

1877 年 1 月 21 日

爱琳娜翻译尼·德利乌斯教授的文章《莎士比亚作品中的史诗因素》，马克思写信替小女儿打听与翻译有关的事情。（全 34，页 228）

1877 年 11 月 10 日

马克思在给德国社会民主党人威·布洛斯的信中表示，他和恩格斯都把声望看得一钱不值，他们厌恶一切个人迷信和对个人歌功颂德的东西。（全 34，页 286—289）

1878 年 7 月初

批评撰写“国际工人协会史”的乔治·豪威耳，他那种笔法的外形，只是摹仿钱袋满满的外国人所固有的思维方式和文体。（全 19，页 168）

1879 年 8 月 14 日

评论卡尔顿的《关于爱尔兰农民生活的特写和报导》一书，认为作者的特点“在于他描写的真实性”，原因是他“更熟悉自己的对象”。（全 34，页 89）

1879 年 9 月 17 日

在一封《通告信》中，马克思、恩格斯指出，参加无产阶级革命运动的人，不要把资产阶级、小资产阶级等等偏见的任何残余带进来，“而要无条件地掌握无产阶级世界观”。（选三，页 373—374）

1879 年 10 月 25 日

给奥古斯蒂写信，感谢他的小说《苦难的一年》给自己的享受，称赞他的卓越才能。同时表示：“对德国小说来讲，我是一个很大的异教徒，我认为它无足轻重”，“我十分偏爱优秀的法国、英国和俄国的小说家”。（全 34，页 392）

1880 年底

阅读米·叶·萨尔梯柯夫—谢德林的《芒烈波避难所》一书。

1881 年 5 月—1882 年 2 月中

研究原始公社制度问题，对摩尔根《古代社会》一书作了详细摘要，并加了许多评语和论断，其中特别考察了艺术的产生；古代歌谣与历史传说、编年史的关系；公共事务、军事行动与歌舞的关系；想象对神话、传奇和传说等未记载的文学的巨大作用；以及荷马史诗、希腊悲剧反映的古代社会生活状况。（《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民出版社 1977 年版）

1881 年 10 月 1 日

致信敏娜·考茨基，表示全家都赞赏她的文艺作品。（全 35，页 218）

1882 年春季

马克思在一封信中，以最严厉的语调批评瓦格纳的《尼贝龙根的戒指》歌词对原始时代的完全曲解。歌词中说：“谁曾听说哥哥抱着妹妹做新娘?”，完全以现代方式、用一些血亲婚配的事情使自己的风流勾当更加耸人听闻。马克思对此回答道：“在原始时代，姊妹曾经是妻子，而这是合乎道德的”。（选四，第 32 页注①）

1882 年 4 月 8 日

批判费舍的唯心主义美学，认为“跳康康舞的英雄博登施泰特和臭不可闻的美学代表人物弗里德里希·费舍是威廉一世的贺雷西和味吉尔”。（全 35，页 52）

1882 年 5 月 28 日

四月，马克思只身去阿尔及尔治病，返回时取道摩纳哥。他写信告诉幼女爱琳娜："这里大自然很美，而且它还经过艺术的修饰，我指的是魔术般地出现在不毛的山岩上的花园，……宛如巴比伦空中花园的平台"。(全35，页322)

1882年10—11月

研究原始文化史，阅读约·拉伯克的著作《文明的起源和人的原始状态》，并作了摘录。

1882年12月14日

致信次女劳拉："最近一个时期以来，保尔（即劳拉的丈夫拉法格——编者注）写出了自己的最好的作品，既幽默又泼辣，既扎实又生动，而在这以前往往出现一些极端革命的词句，使我看了生气，因为我始终把它们看作'夸夸其谈'"。(全35，页406)

1883年3月14日

下午二点三刻逝世。